MAYIS 1999 SAYI: 162 600.000 LİRA (KDV dahil)

SANAT ADAM

- KIRKIN TADI / *Nermi Uygur*
- MATERİA PRİMA '99 / *İlhan Berk*
- TÜLAY'LA ERDEM'İN SERÜVENİ / *Hıfzı Topuz*
- ŞİİR VE DİLSEL BELLEK / *Ataol Behramoğlu*
- SİNEMANIN YOLU / *Orhan Barlas*
- TALİHSİZ RİMBAUD II / *Özdemir İnce*
- ÇAĞDAŞ TÜRK VE ELEN ŞİİRİ / *Mehmet Yaşın*

Osmanlı İmparatorluğu'nun 700. Kuruluş Yılı'nda
Osmanlı Tarihine En Yetkin Yaklaşım

R. Mantran'ın Kaleminden
Server Tanilli'nin çevirisiyle...

Osmanlı İmparatorluğu Tarihi I

Osmanlı Devleti'nin Doğuşundan XVIII. Yüzyılın Sonuna

Çeviren: Server Tanilli

Osmanlı İmparatorluğu Tarihi II

XIX. Yüzyılın Başlarından Yıkılışa

Çeviren: Server Tanilli

ADAM

değerli kitaplar yayımlar

Adam Yayınları

Adam'dan yeniler

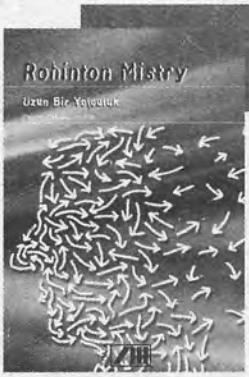
Fethi Naci
Dönüp Baktığımda

Dönüp baktığında, karpuz sergilerinden gelen bir çocuğu, parasız yatılı öğrenciyi, aşkları, arkadaşlıkları; politikayı, yol ayrımlarını, düşleri, inançları, düş kırıklıklarını, hüznü, yalnızlığı, direnci; şiiri, romanı, eleştiriyi, tüm bunların oluşturduğu yalansız dolansız bir yaşamı göreceksin.

Samih Rifat
Çok Eski Bir Günbatımı

Osmanlı Öncesi İstanbul'undan Seçme Şiirler

İstanbul'da şiirin en eski izleri: Byzantion'un, Yeni Roma'nın, Konstantinopolis'in ozanları; kentin antik çağlarında, Helenistik dönemde, Roma, Bizans yüzyıllarında yaşamış, şiir yazmış, kitaplara, seçkilere girmiş şairler... ve binlerce, yüzlerce yıllık İstanbul şiirleri.



Rohinton Mistry
Uzun Bir Yolculuk

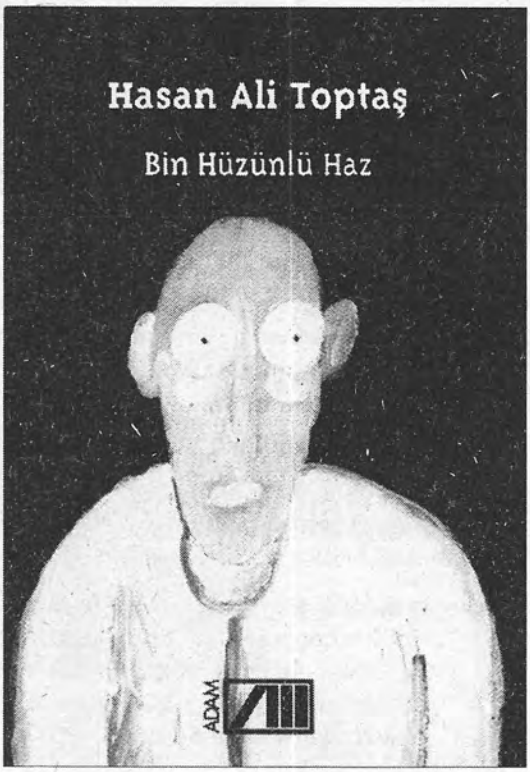
Çeviren: Çağlayan Nazlıca

Bangladeş'in Hindistan'dan kopma savaşını başlattığı 1971 yılında Bombay'da orta halli bir ailenin yaşadığı sorunlar... Rohinton Mistry bu romanda ele aldığı kişileri ve olayları şaşırtıcı bir ayrıntı zenginliğiyle anlatırken iyi yürekli bir insanın hızla değişen bir toplumda çıktığı belalı yolculuğun acıklı güldürüsünü dile getirir.

ADAM

değerli kitaplar yayımlar.

ADAM YAYINLARI Küçükparmakkapı Sokak No: 17 Beyoğlu 80060 İstanbul
Tel: (0-212) 293 41 05-06 Faks: (0-212) 293 41 08



"Yüzyılın son çeyreğindeki
Türk edebiyatının birkaç
kilometre taşından biri
Hasan Ali Toptaş.
O bir kurgu/dil sanatçısı;
ödün vermez bir biçim ustası;
yirminci yüzyıl edebiyatının
vardığı çizginin
uçlarında dolaşıyor."

-Yıldız Ecevit

Yıldız Ecevit'ten Fethi Naci'ye
tanınmış eleştirmenlerin
büyük övgüsünü kazanan
Hasan Ali Toptaş
bu yeni romanıyla aynı
dil ustalığını koruyarak
deneysel ufuklara açılıyor...

ADAM

değerli kitaplar yayımlar

ADAM SANAT

Sayı 162, Mayıs 1999
ISSN 1300-154X

Sahibi : Adam Yayıncılık ve Matbaacılık A.Ş. adına İnci Asena
Genel Yayın Yönetmeni : Memet Fuat
Sorumlu Yazı işleri Müdürü : Sevgi Tuncel
Genel Yayın Yönetmeni Yardımcısı : Turgay Fişekçi

KIRKIN TADI	5	Nermi Uygur
MATERIA PRIMA '99	9	İlhan Berk
TÜLAY'LA ERDEM'İN SERÜVENİ	13	Hıfzı Topuz
ŞİİR VE DİLSEL BELLEK	19	Ataol Behramoğlu
SİNEMANIN YOLU	11	Orhan Barlas
TALİHSİZ RIMBAUD, II	26	Özdemir İnce
TÜLAY TURA BÖRTECENE	37	Mehmet Ergüven
ATAÇ'LA GELEN	41	Mustafa Şerif Onaran
AĞLAMANIN VE GÜLMENİN DRAMATURJİSİ	48	HalukŞevket Ataseven
TARİHSELİ SOYUTLAMANIN BİR BİÇİMİ	54	Semih Gümüş
ÇAĞDAŞ TÜRK VE ELEN ŞİİR GELENEĞİ...	62	Mehmet Yaşın

ŞİİR

Ruşen Hakkı, 25; Refik Durbaş, 35-36; Ersin Salman, 43;
İnci Asena, 45; Murathan Mungan, 47; Roni Margulies, 52-53;
Hüseyin Ferhad, 56-61; küçük İskender, 65;
Eski Fenike Şiirleri, 77-79; Bedirhan Toprak, 80.

BU SAYIDAKİ RESSAM

Tülay Tura Börtecene, 37-40.

KAPAK

Düzenleyen : Lowe Adam Tanıtım Hizmetleri A.Ş. **Resimler :** Tülay Tura

ADAM SANAT Aylık Sanat Dergisi; **Yönetim Yeri ve Yazışma Adresi :** Küçükparmakkapı sok. No : 17 80060 Beyoğlu-İstanbul; Tel. : (0212) 293 41 05; FAX : (0212) 293 41 08; **e-mail :** adam@ada.net.tr **Dizgi :** Adam Yayıncılık ve Matbaacılık A.Ş. Dizgi Birimi; **İç Baskısı :** Şefik Matbaası; **Kapak Baskısı :** Ana Basım; **Dağıtım :** BİRYAY A.Ş.; Gönderilen yazılar basılsın basılmasın geri verilmez. **ABONE KOŞULLARI :** Yıllık (12 sayı) 7.200.000 Tl. (*Şiir Yıllığı* ile birlikte) Yurtdışı Avrupa 60 DM; ABD 60 $. Abone ve Eski Sayılar İçin Hesap No : Adam Yayıncılık ve Matbaacılık A.Ş. adına Yapı Kredi Levent Şubesi 1191 nolu hesap. İLAN KOŞULLARI : Kapak içi ve iç tam sayfa (siyah-beyaz) 100.000.000.TL; iç yarım sayfa 60.000.000 Tl.; Fiyatı : 600.000 TL (KDV'li); Kıbrıs 750.000 Tl.

ADAM

Şükrü Günbulut

ÖZGÜRLÜK KİTABI

Bir başkaldırı kitabı bu. Bir özgürlük ve gerçek arayışı.
Doğanın, toplumun, yaşamın anlamını ve sınırlarını yokluyor.
Özgürlük kısıtlayıcılarının hepsiyle kavgalı. Derin bir kültür ve geniş bir bakışla girişilen bu kavga, bir şiir görünümünde.
Karanlıktan çıkışımızın tarihinde bu kitap, güçlü pırıltılardan biri olarak önemli yükler taşıyacaktır.

Şükrü Günbulut, İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümü'nü bitirdi. Brüksel Üniversitesi'nde şehircilik ve çevre sorunları mastırı, Hacettepe Üniversitesi'nde sosyal ve kültürel antropoloji doktorası yaptı. Paris'te güneş enerjisi eğitimi gördü.

Özgürlük Kitabı ile 1998 Cumhuriyetin 75. Yıldönümü Kültür Bakanlığı Deneme Ödülü'nü kazandı.

ADAM

değerli kitaplar yayımlar.

KIRKIN TADI

Nermi Uygur

Yenirdi yenmezdi, nesneydi olaydı, eylemdi ilişkiydi, önemli önemsiz ne varsa, bir deyime, tadı da var. Değil mi ki insanız, duyan duyumlayan biziz, tat olmadan edemiyoruz. Şaşan çıksa da kırk için de geçerli bu, hem de nasıl.

Özellikle dil'e vurmuştur kırk'ın tadı. Her dilde başka bir tat kuşkusuz. Her dilin kendi konumu uyarınca; her dile kişisel yaklaşım uyarınca; öznel-kişisel talihler doğrultusunda birbirinden başka tatlardır bunlar. Öyleyse bu bağlamda yapılması gereken: tadın yüreğine varma istencini canlı tutup bu uğurda hiçbir çabayı esirgememektir. Durum istiyorsa, güneşli-güneşsiz yamaçlardan dilsel dağlara tırmanmaktır. Dingin dingin özünü tadını gerçek anlayanlara sunar "kırk". Desene, şimdi yapmamız gereken en akla uygun şey: anlayışımızı apaçık tutup Türkçe'deki kırk'lı tatları yetesiye tatmaktır. Kırk'ın tat taşan güzelliklerinin zaman zaman ortada olduğu sanılsa da, tat algılayan davranışlara bakım göstermeliyiz. Özler, bazan gıdım gıdım, bazan da bolkepçe düşer payımıza. Bunun için *kırk gün taban tepip kırk dereden su getirmeye* gerek duyulmaz her zaman. Bak hele ne erdem kırk'ın erdemi: taşı tam gediğine koymada üstüne yok. Yalnızca dil'e, yalnızca Türkçeye özgü bir erdem değil bu; akla parmak ısırtan dile aşkın varlığımızdan türeyip herşeyimizi gönendiren bir ödev. Gerçi bu uğurda *kırk evin kedisi olmak* gerekebilir. Değer doğrusu! Kıvrak, kaygan, ordan oraya gitme gezginciliğini göze almadan olmaz. Görgü dağarcığını artırmayı dileyen, koşullara uygun tedirginliği göze almalıdır. O zaman hiç çekinmeden yapılacak şey: *kırk evin ipini çekmektir*. Ev kapısında ip mi kaldı artık, orası öyle, dünya değişiyor; varsın değişsin, aceleyi bırakalım, olup bitenlere dilediğince davranırsak "*kırk evin kedisi*"nde, tuhaf tuhaf hayaller kurcalayan bir gizem olduğunu hemen saptarız.

Gizemden açılmışken, yerine göre kırk'a yapışık bir gizemle *kırklara karışmak* yok; kırk'a tırmanışımız zorluyor diye, gelin, vazgeçmeyelim. Ola ki çoğumuz,' *kırk yılın başında* böylesi şeylere kalkışıyoruz, güçlüklere göğüs gerelim öyleyse. Bırakın ki, dilsel güçlükler ergeç sevinçtir, hem de nasıl.

N'olur hiçkimse, iş işten geçti, *kırkından sonra saz çalmak yakışmaz* bahanesiyle tatları geri çevirmesin. Unutmayalım: tetikte bekliyor kırk; *kırk katır mı, kırk satır mı* diye o keskin ikilemle karşımıza dikiliverir. Haksız da sayılmaz: tat almasını bilmeyene, "tattırırlar". Tehdit falan değil bu, sağduyuya çağrı.

Ne ederse etsin kırk'ın o renkten renge bürünen çeşnili tadını birbir sayıp tüketemez insan. Yeri zamanı gelince kullanılan; bazan da kullanıla kullanıla tadının ayırdına pek varılmayan, eskidiği sanılan ama hiç eskimeyen tek tek sözcüklerin dal dal yemyeşil verimli gerçekler çayırı olduğu gözden kaçmamalıdır. İşte: *kırklareli* pekçok kişinin gönlünde yatan kırk güzellikler gömüsü. İşte: yokuşlar göstergesi yorucu *kırkmerdiven*. İşte bazı eski dinsel söylencelerin artığı *kırkikindiler*, o Nuh çağının bıktırıcı yağmurlarından arta kalan nemli günler. İşte: çok kişinin anmak istemediği "dilsel" bir güzellik *kırkayak*. Sürüngen deyip geçmeyin, *kırkkanat* da var. Hem özkorumada hem saldırıda öyle görkemli beceriler sergiler ki, tuhaf merakları olmayanlar bile haberli bundan. *Kırkpara*'ya gelince, bak bunu, değer yitiminin bugünlere ne başdöndürücü hızla uçtuğunu anlatamam. İlkokula başladığımda her hafta bana evdekilerin verdiği kırkpara ile neler aldığımı birbir saysam kimse inanmaz.

Başarısı öyle kuşatıcıdır ki, *olumsuzlukları* bile özüne özgü tatlılıkla dile getirir kırk. Türkçe'de soluk alıp verdiğimize göre Türkçe'de yürüyelim biz gene.

Bazı dikkatli kişiler belki gözlemlemiştir: hafif kınamalar, küçük paylamalar sözkonusu olunca, hiç dinlemem, *kırk kez söylemiştim*'i yapıştırıveririm. Keşke az çok dilimin döndüğü öbür dillerde de yardımıma yetişseydi kırk, ne gezer. Gel de İngilizce konuşurken *kırk kez*'in dediğini *many times*'la ver. Fransızca'daysa nasıl kırk kez'in yerini tutar, o akılcı matematiksel *plusieurs fois*. Almanca'ya gelince, kimi *vielmals*, kimi *öfters*, kimi *häufig* gibi çokculuk ögelerine başvursam da, hiçbiri *kırk kez*'imin yerini tutamıyor duygusundayım.

Bakışımızı başka bir yöne çevirelim. Ne zaman gücenikliğe kapılsam, sımsıkı yapıştığım *kırk tarakta bezi var* deyiminde yaylanalım azıcık. Gizlemeye ne gerek: sık sık eşlik eder bana bu deyim. Çünkü biryandan kendi yapım, öteyandan dünyanın yapısı bu duruma getirmiş bizleri. Dünyamız, ister istemez modern dünya; yani herkesin işi-gücü başından aşkın, herkesler biryönlere koşturup duruyor. Yapımsa ortada: kırılganım, çabuk gücenirim, dememek için böyle diyeyim. Haksız değilim hani: Sevdiklerimi gerçekten severim. Başka türlü dendikte, olanca zamanımı, gerekirse, onlara adayan biriyimdir. Hep derim, zamanımdan daha değerli neyim var ki. Başkalarıysa kendi havasında. Desene, bana zaman ayırıncaya dek kırk yıl geçmesi gerek. Bu da üzer beni doğrusu. Bencillikten değil, sanmıyorum; paylaşımcı yatkınlığımdan. Başta sevgi, arkadaşlık, tüm güzel şeyler birliktelik içinde tadılsın dileğindeyimdir. Tat dediğin şeyin o zaman tam tadına varılır. Kırk tarakta bezi olanların özüme uymazlığı üzer özümü. Gel de "kırk taraklı" uygulamaya elatma. Azıcık çaba, olmaz olur mu hiç – neylersin ki göstermiyorlar bu çabayı.

Paylaşma dedim de, eskiden, o sapına dek benciller *kırk tulum suyum olsa birini vermem* derlermiş. Suyun tulumlarda taşındığı, tulumlarda saklandığı dönemler geçti, tulum-mulum yok artık; akılsızlığımız yüzünden niteliği gittikçe bozulsa da şarıl şarıl akıyor sular. Gel görki kimi açıktan açığa kimi örtük örtük (sakın "modern dünya!" yaftasını basıp korkunçluğu hafife indirgemiyelim!) *kırk elim olsa birini vermem* diyen yardım-sevmez acımasızlar arttıkça artıyor.

Yalnızca öfke, kınama, üzüntü dışlaştırmak için değil, gecikmişlik saptamak, dolayısıyla da olumsuzluğa parmak basmak için de "kırk"a yapışırız. Her *kırk yılın başında bir* değil, sık sık yapışırız "kırk"a. *Sen kırk yıl dur, ondan sonra birden* – işte böyle diyerek söylene söylene söze giriştik mi, kimseler duramaz önümüzde. Toplumsal bir başkaldırıdan tutun da iş-işten-geçti, yani olmasa-da-olur türünden patlamalara dek boşaltıveririz içimizdekini.

İşler sarpa sarınca, kırk'ın daha ağır tokmağı var, kuşkusuz. İşte: *kırkından sonra azanı teneşir parlar* sözü. Gel de kolay kolay altından kalk bu sözün. Gene de *kırkından sonra azan azana.* Denecek ki, artık pek ileri bir yaş sayılmaz kırk. Orası öyle de, akıllanmak için 60'ı, 70'i mi beklemek gerek? Özde, azabildiğince azgın insan, kötüye doğru yokuşlardan aşağı değil ama. İyi yokuşundan yukarı. İyi ne, kötü ne, peki? Bak bu bizi çok uzaklara götürür. Kırk'ın tadı kaçar o zaman.

Hani şimdi biri çıksa da, eleştiriciliği kursağında "Bu ne böyle, sana da hiç karşı gelinmiyor ki" diye yüklenişe geçse, n'aparım bilemem? Kırk ne güne duruyor: *Kırk yıllık Kâni olur mu Yani* demekten başka birşey gelmez elimden. Çünkü olamazlık gösterir bu Kâni'li-Yani'li deyiş; öyle ya, Kâni'yle değil, Yani'yle tersine çevirerek de kullanabilirim deyişi. Tüm yellere açık bir fırıldaktır "kırk".

Yapıca birbirine benzemeyen olumsuzlukları dile getirmede *de* şaşılası esneklik gösterir kırk'lı-deyişler. *Kırk gün taban eti, bir gün av eti;* av torbası bomboş taban tepilen yürüyüşleri belirtmek amacıyla kullanıldığı gibi, dünyanın çoğun haklı olarak insanı kötümser kılan, türlü türlü acımasızlıklarının altını kötümserlikle çizmek için de kullanılır.

Hiç unutur muyum: yoksulluk sınırlarının en alt düzeyini apaçık sergilemek amacıyla başvurulmayı bekleyen, ama bunca sululukla sarıp sarmalanan pahalı eğitim ve öğretime karşın, hâlâ sözcük kovuklarında bekleyen *kırk hırsız bir çıplağı soyamamış* deyiminin varlığını akıldan çıkarmamak gerek.

Peki, daha başka? Tükenir mi kırk'taki gömü? Birbirinin tam tersi yaşama-durumlarını yansıtmadaki ince yalınlıkta da kırk'ın üstüne yoktur doğrusu. *Kırk anahtar sahibi* zenginlik simgesidir.

Öyle olduğuna göre – gönlümün yüce tuttuğu *olumlu mu olumlu* bir durumu belirtmede kırk'ın işlevini aydınlatıp susabilirim artık. Gözler önüne koymaya çalıştığımız deyiş: *Bir acı kahvenin kırk yıl hatırı vardır* deyişi. Değerbilirliği dayanılmaz kertede unutmuş yaratıkların ortalığı kapladığı dünyamızda anlamlı bir çağrı-sözü bu deyiş.

Biryanda acı kahve, öteyanda hatır. Hani "kahve" dediğin de ne ki, peki – küçük bir kaşıcık şeker türünden bir katkısı bile olmayan yüksük kadar bir fincancık kahve. Hatırsa: önemli, saygın, baştacı; yüce bir insan davranışıdır. Başka türlü dendikte: insanlar-arası sen-ben ilişkilerinde en kaba, en cansıkıcı şey "hatır kırmaktır". "Hatır için" yerine getirilen şeylerinse eşsiz bir değeri vardır. İşte acı-kahve deyimi insanların birbirlerini incitmemesi doğrultusunda insandan insana yöneltilen bir çağrıdır. Ben-sana, öyleyse sen-bana türünden bir al-ver kılıklı hesap-çağrısı değil, kuşkusuz. İçtin-kahvemi-kırma-hatırımı: öyle şey olur mu hiç! Getirisi için değil, insana yakıştığı için bir armağandır konuğa kahve içirmek. Gel gör ki, al-ver'e alışık kafalar, her işte olduğu gibi burada da 'hesaplı işleri' yörüngeye oturtmadan edemez.

Nankörlük kadar aşağılatıcı bir erdemsizliğe zor rastlanır. İşte bu bağlamda "acı-kahvenin-hatırı" gibi güzel şey var mı? Yeter ki bellekler unutma karşılığı kötürümleşmiş olmasın. Kahve'li hatır bir insanlık erdemi olarak görkemle parlamaktadır.

Kırk'ın tat katkılarını birbir saymaya ne gerek. Bir tanecik örnek bile, kırk'ın ağızlara en güzelinden ballar salladığını yetesiye belirtmiyor mu? Kırk'a-mırk'a boş ver diyenlerin kulakları çınlasın, gel de şimdi kırk'sız yaparım de. Kimsenin ağzını büzecek değilim. Kendi davranışımda özgürüm ama. Oturup kalkıp kırk'sız edemem, diyorum, haksız mıyım? ❑

Ataol Behramoğlu'nun yeni şiir kitabı

Aşk İki Kişiliktir

Günümüzün sevilen şairlerinden
Ataol Behramoğlu'nun 1994-1998 yıllarında yazdığı şiirler.
"Yaşayan organik bir şiir"

Ataol Behramoğlu'nun Adam Yayınları'nca yayımlanan şiir kitapları :

Bir Gün Mutlaka
Yaşadıklarımdan Öğrendiğim Bir Şey Var
Kızıma Mektuplar
Sevgilimsin

ADAM YAYINLARI

İlhan Berk

MATERIA PRIMA '99

9

Minima Moralia / Roland Barthes

Bir süredir iki kitabı birden okuyorum.

Adorno da, Barthes da düşüncelerini parça parça (fragmentaire [ki bu anlatış biçiminin ağababası Nietzsche'dir]) anlatıyorlar. Ama her iki metin (hele Barthes [ki önceleri aslıyla ne denli tanışmış olsam da]) zor okunuyor. Bu da metnin sıkı dokusundan, biçeminden geliyor. Bundan çeviri de yara alıyor.

Adorno, bu doğru yaşam öğretisinin 'kederli bilimcisi' her zamanki gibi toplumun lanetli üreme hücresi aileden başlayıp, bireysel varoluşun en gizli, en gözden ırak noktalarına değin inip, ordan gözü kara bakışını her yere tutuyor : 'İnsanlar ancak üretime karşı durarak bu düzenin içinde büsbütün erimeyi reddederek insana daha yakışan bir dünyanın doğmasını sağlayabilirler' deyip zehir zemberek aforizmalarını birbiri ardına sıralıyor :

'Umut olmasaydı hakikat fikrinin düşünülmesi bile imkânsızlaşırdı.'

–

'Olağanüstü güzel kadınlar mutsuzluğa yargılıdır.'

–

'Tanrıların kıskançlığı, kendilerinden daha uzun ömürlü olmuştur.'

–

'Aşk, farklı olanda benzerlik görme gücüdür.'

–

'Verlaine : Bağışlanabilir ölümcül günah!'

–

'Kafka : Benliksiz tekbenci.'

Metin üzerine bir saptaması da sarsıcıdır : 'Metni kısaltmaktan kaçmamak, atılan cümlelere hiç acımamak gerekir. Her metinde, her parçada, her paragrafta, ana motifin açıkça ortaya çıkıp çıkmadığına bakılmalı. Gerektiği gibi yazılmış metin örümcek ağına benzer. Yazar bir ev kurar metinde.'

Roland Barthes'ın kendini bir roman kahramanı yerine koyarak anlattığı (ne anlattığı? Neredeyse anlatmaz çünkü : sezdirir bırakır) yazınsal kitabının bütün ağırlığı dil ve biçem üstüne çöreklenmiş gibidir. Giderek de bu onda sayrılık katına yükselmiştir. Her sözcük, her tümce, her ayraç yananlamlar yüklene yüklene ilerler. Hiçbir tümce de nerdeyse kapanıp kalmaz, kendi dışında bir anlamı da sürdüre sürdüre döner durur. Bir metnin yanı sıra da bir ikinci metin dipten dibe yürür. Kendinden de üçüncü kişi gibi söz eder. Kimi zaman da büyük 'O' diye anar. Kendisini gerilere atarak, bir yabancıdan söz ediyormuşcasına davranır. 'Psikanalizle Olan İlişki' başlıklı yazı ayraçla, kimi sözcüklerin de altı çizilerek iki tümcede anlatılıverir :

'Onun (yani Barthes'ın) psikanalizle olan ilişkisi titiz bir ilişki değildir (ama O yine de hiçbir anlaşmazlıkla, hiçbir karşı çıkmayla övünemez). Kararsız, belli belirsiz bir ilişkidir bu.'

Ritm başlıklı yazıdan söz ederken, 'Ritmin öyle zorunlu biçimde düzenli olmadığını da belirtmek gerekir : Calas, çok yerinde olarak, ritm gecikmedir derdi,' tümcesini yazının sonunda gecikme sözcüğünün altını çizerek ve de bu iki tümcelik söz zincirini ayraç açıp kapatarak bitiriverir. Yazın ile metni de şöyle anlatacaktır : '*Yazın sınırlı bir dünyayı temsil eder, metinse dilin sınırsızlığını simgeler. Bilgiden yoksun, akıldan yoksun, zekâdan yoksun.*' Kısaca, Bartes için metin her şeydir. Barthes'in metni yaratının kendisidir. Bir Barthes metniyle karşılaşmak, ağzını dolu dolu çeşmeye tutmaktır. Ya kendinden söz etmek mi :

> ***Patch-work* – Patch-work**
>
> Kendimi açımlamak mı? Ne sıkıntı! Kendimi – uzaktan, çok uzaktan – şimdiden hareketle *yeniden-yazmak*tan başka çözüm yolum yoktu : Bu yol, geçmişimden mi, geleceğimden mi söz ettiğimin hiç farkına varmaksızın kitaplara, temalara, anılara, metinlere başka bir sözceleme eklemekti; böylece ben, yazılmış olan yapıtım üstüne, geçmişteki bedenin [Fr. *corps*] ve bütüncenin [Fr. *corpus*] üstüne, şöyle bir dokunacak biçimde bir tür *patch-work*, yani birbirine dikilmiş karelerden oluşan rapsodi nitelikli bir örtü atarım. Derinleştirmek şöyle dursun, yüzeyde kalırım, çünkü bu kez "ben"dir söz konusu olan (Ego'dur) ve çünkü derinlik başkalarına aittir.
>
> Çeviren : Sema Rifat

10

Yves Klein / Orhan Peker

'Önce hiçlik, sonra da bu hiçliğin derinliği ve daha sonra da mavinin sonsuzluğu.' G. Bachelard, Klein'ın resmini böyle anlatır. Klein'ın resmini hiçlikle mavinin derinliği bir kanaviçe gibi işler. Buna nesnellik ve yalınlık da diyebiliriz. Klein'ın monokromatik yolu Orhan Peker'i çok etkilemişti. Tek rengin egemenliği, yalınlığı, derinliği her şeydi bir ara onun için. Bir gün bana siyaha boyadığı bir sopayla çıkıp gelmişti. Bir arkadaşlığı da olmuştu Klein'le. Orhan'a armağan ettiği küçük mavi bir resmi uzun süre sakladı Orhan (bir parasızlığında Almanya'da sattı sonra). Bugün Klein ünlü bir ressam. Yapıtları da çoktan müzelik oldu. Orhan'ın Klein sevgisi Bodrum'da da sürdü. Kaldığı bir evin cephesini kalın mavi bir çizgiyle kuşatmıştı; altına da, Hommage à Klein (Klein'e Saygı) diye yazmıştı. Klein için mavi sonsuzluk duygusuydu. Mavinin boyutu olmadığını söyler. 'Mavi boyuttan ötedir' sözü onundur. Gerçekten de mavide boyutu görmeyiz. Derinliktir daha çok, mavi. Bunu da bize Klein öğretti.

Yves Klein, Anthropometri, 1960, ayrıntı

11

Ungaretti

Ungaretti'nin şiirinin parçalanmış bir yapısı olduğu üzerinde durulur. Sesten kaynaklanan bir yapıdır bu daha çok. 'Söylenen her sözcüğün kendi başına vurgulanmasıyla dile kehanet gücü katan bir diksiyon' söz konusudur.

Petrarca ile Leopardi'den etkilendiği de dile getirilir. On ile on bir heceyi de sıkça kullandığı belirtilir. Kapalı, hermesçi bir şiirin öncüsü olduğu da eklenir. Bunun sonucu barok ve manierismocu bir bileşime yaslanır şiiri.

'Parçalanmış şiir' bugün, modern ve de modern sonrası şiirin konusu olup çıkmıştır. Paul Celan ile Jacques Dupin'in şiiri buna (parçalanmış şiir) iyi bir örnektir. (Burada II. Yeni'nin kulaklarını çınlatmanın da tam sırasıdır : Çağını nasıl kuşattığını anlamak için.) İç içe geçmiş, parçalı bir kişilik, bir kimlik yapısı. Dizeler, – nerdeyse – heceler de bölünmüştür. Sözcüklerin kızoğlankızlığı, o yabanıl, yalın saflık. Yalnız duyulan, açımlanan :

BELKİ DOĞAR

Bir sis vardır
bizi defterden siler

Belki bir nehir doğar
üstümüzden bir yerden

Göldeki sirenlerin
şarkısını dinlerim
Göl,
bir zamanlar
şehrin soluduğu yerde

Çeviren : Ahmet Atalağ

Ungaretti dizeye nasıl yeni biçim verişini de şöyle anlatacaktır :

– *Dizeyi bölmekle, daha doğrusu parçalamakla başladım işe* : (bu satırların altını ben çizdim) anlatmam gereken, yani anlatmak istediğim şeye göre, dizeye tam bir anlam doluluğu verebilmek için, dizenin öğelerini, heceye varana dek parçalıyordum ilk şiirlerimde. Giderek, söz bileşimlerine daha bir karmaşıklık, zenginlik kazandırmak gerekçesini duydum. Düşüncem olgunlaşmıştı çünkü, gittikçe olgunlaşıyordu da. Kişiliğimdeki evrimi şiirde yansıtmak gereğini duyar olmuştum. İç evrenimdeki bu aşamayı dile aktarmayı başaramamış olsaydım, ayakta duran ozanlardan biri olamazdım bugün. Kolay olmadı bu. Kolay değildir ruhsal yetkinliğe doğru gitmek. Gerçekte şiir dilinin yetkinleşmesi, ruhsal yetkinleşmeyle olur.

Çeviren : Mükerrem Akdeniz

TÜLAY'LA ERDEM'İN SERÜVENİ

Hıfzı Topuz

Genç kuşaklar Tülay'ın adını duymamışlardır. Nerden duysunlar? Tülay Germen Türkiye'den ayrılalı tam 33 yıl oluyor. Bir zamanlar bir Ruhi Su vardı, bir de onun izinde giden Tülay. Siyah saçlarını omuzlarına döküp de bir "Burçak Tarlası" döktürdü mü yer yerinden oynardı. Öyle sıradan insanlara türkü söylemez, devrimcilere seslenirdi. Bütün sol âşıktı Tülay'a. Çevresi hep yazar, çizer, sanatçı çevresiydi.

Üsküdar Amerikan Kolejini bitirmişti. Amacı Devlet Konservatuvarına girip soprano olmaktı. Ama ailesi karşı gelince Konservatuvara gidemedi. Dostları onu Ankara'da Süreyya'da, İntim'de sahneye çıkartıp şarkı söylettiler. Tülay o yıllarda "Summertime"ı, "La piu bella del Mondo"yu, "Autumn Leaves"ı söylüyor ve dakikalarca alkışlanıyordu. Yakın dostları sürekli söylemesi için dayatıyorlardı. İstanbul'da, ailesinden gizli, Şişli'de bir gece kulübünde sahneye çıktı. Bir süre sonra ailesine başkaldırarak kendini tümüyle müziğe adadı.

Tülay, sanatçı çevresine girdikten bir süre sonra, o çevreden birine tutuldu, adı yavaş yavaş unutulan Erdem Buri'ye. Kimler yoktu o çevrede? Aziz Nesin, Şerif Hulusi, Selâhattin Hilav, Yaşar Kemal, Suna Kan, Faruk Güvenç, Doğan Hızlan, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Haldun Taner, Ajda Pekkan, Semiramis, Nil Yalter, Orhan Boran, Mehmet Ali Aybar, Sadun Aren... Daha kimler kimler.

Tülay, Erdem'e sırılsıklam âşık ve hayrandı.

Erdem, bir gün kendisine, "Sen daha şarkıcı değilsin," dedi.

Oysa Tülay, iki yıl üst üste yılın şarkıcısı seçilmişti.

– Nè demek istiyorsun, ben şarkıcı değil miyim?

– Yahu, sen Türk değil misin, neden kendi müziğini kendi dilinde söylemiyorsun?

Erdem, Tülay'a ilk önce yabancı dillerdeki şarkıları Türkçe söylemeyi öğretti. Ama iş bununla bitmedi, bunun ardından ona Türk halk müziğinden seçtiği parçaları, ritmik yapıyı bozmadan, çok sesli düzenlemelerle ve Batı çalgılarının eşliğinde ona söyletti.

Birkaç gün sonra birlikte Melih Cevdet Anday'a gittiler. Melih, Tülay'ı elinden tutup Ruhi Su'ya götürdü. Ruhi, Tülay'ın hem sesini çok beğendi, hem de halk müziğine yaklaşımını.

– Sana, dedi, haftada üç gün ders verebilirim. Bu işi hemen kavrayacaksın, başarılı olacaksın.

Tülay'ın ilk öğrendiği türkü Madımak oldu. Ruhi'nin türkü derslerinin yanı sıra Erdem de genel kültür konularında öğretmenlik yapıyordu. Tülay, üniversite öğrenimi görmemişti ama Moda, Devriye sokak No : 54'te Erdem Buri'nin evi onun için tam bir üniversite oldu. Ekonomiyi, felsefeyi, caz müziğini, elektronik müziği orada öğrendi. Ayzenştayn'ı, Griffith'i, Mamoulian'ı, Bunuel'i, Orson Welles'i, Şarlo'yu, Vittorio de Sica'yı, Cacoyannis'i, Bergman'ı, Resnais'yi, Truffaut'yu, Godard'ı ona Erdem anlattı.

Peki Erdem kimdi? Onun adını 1925'te Mustafa Kemal koymuştu. Çankaya'da, rakı sofrasında bir akşam Hamdullah Suphi'ye bir yeğeninin olduğunu haber verdiler. Paşa da bunu duyunca,

– Adını Erdem koysunlar, dedi.

Erdem, 40'lı yıllarda Saint Joseph'i bitirdi. Önce Tıp Fakültesine devam etti, bu iş onu sarmadı, Hukuk'a yazıldı, sonra da Edebiyat'a. Osmanlı döneminin ünlü vezirlerinden Suphi Paşa'nın torunu, Hamdullah Suphi ve Suat Derviş'in de yeğeniydi. Dedesinin ve dayısının yolundan gitmedi, Türkiye İşçi Partisi'ne yazıldı. Bir yandan da müziğe merak sardı, radyo konuşmaları yaptı, dergilere eleştiriler yazdı, felsefe konularına eğildi. Böyle böyle "dört başı mamur" bir düşünür-sanatçı kimliği kazandı.

1964'te Selâhattin Hilav'la birlikte Plehanov'un *Marksist Düşüncenin Temel Meseleleri*'ni ve Hegel'in *Diyalektik ve Mantık*'ını Türkçeye çevirdi.

Bu nedenle savcılık Erdem'in on beş yıl hapsini istedi. Bu işin o dönemde hiç şakaya gelir yanı yoktu. Felsefe kitabı çevirmek, vatana ihanet suçuyla eş anlamlıydı.

Tülay ise o dönemde başarıdan başarıya koşuyordu. "Burçak Tarlası", "Kızılcıklar Oldu mu?" "Mühür Gözlüm", "Hekimoğlu" gibi türküler gençlerin ağızlarından düşmüyordu. Ruhi Su, Âşık Veysel, Âşık Ali İzzet, Âşık Nesimi, Âşık İhsani için düzenlenen gecelere katılıyordu.

Ali İzzet o günlerde şu türküyü yazmıştı :

Tülay güzel, German güzel, boy güzel
Ahlak güzel, sesi güzel, huy güzel
Ali İzzet sana hayran ey güzel
Keklik gibi süzülerek gelen kız.

Erdem, Tülay'la Ruhi'nin kendi düzeylerinde bir yerde türkü söylemeleri için As Kulüp'ün kurulmasına öncülük etti. İstanbul'un aydınları her akşam orayı doldurdu.

Kulübün basılacağı haberleri herkesi tedirgin ediyordu.

Bir akşam "Burçak Tarlası" türküsünü söylerken, "Bakın şu deyyusun kaç tarlası var" dediğinde bir adam ayağa kalkarak, "Bu orospunun yüzünden tarlalarımız elimizden gidecek," diye bas bas bağırarak sahneye yürüdü.

Kadir Has, fırlayıp adamın elini tuttu da olay önlendi. Meğer adam tabanca çekmiş.

Başka bir gece de beş altı gencin bir masaya zorla yerleşerek olay çıkarmaya hazırlandıkları görüldü. Ruhi Su'nun çıkmasını bekliyorlardı. Ruhi sahneye çıktığında Tülay gençlerin masasına gidip oturarak, olayı önledi.

Bu kez Erol Simavi, "Hani Tülay" dedi, "sen baban gelse masasına gitmeyecektin. Ne oldu?"

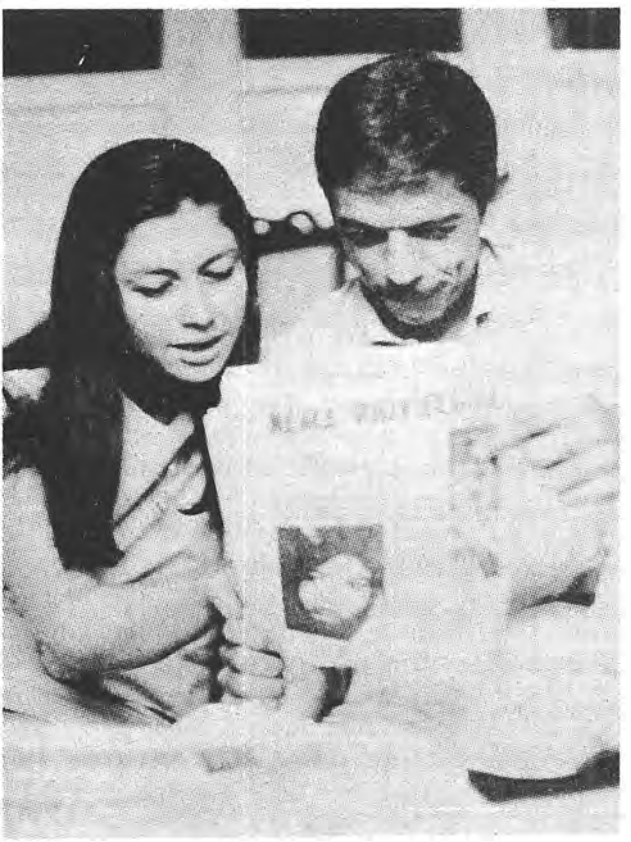
"Erol gözünü seveyim, Ruhi'yi korumak için nelere katlandığımı sen biliyor musun?"

* * *

İstanbul'un havası ağır mı ağır.

Bir yandan Erdem için on beş yıl hapis istemi, ötede sâhneye saldırı girişimleri... Her gün balyoz yemiş gibi oluyorsun.

Tülay'la Erdem, 29 Mart 1966 gecesi karar veriyorlar, Fransa'ya gideceker. O gece Yılmaz Güney'le birlikte sabahlayıp gün doğmadan yola koyuluyorlar.



Tülay German ve Erdem Buri, 1964

Erdem'in Paris'teki yirmi yedi yıllık sürgün yaşamı böyle başlıyor.

Bir hafta sonra Tülay'la Erdem Paris'te önce bir otele iniyorlar, sonra da bir apartmana yerleşiyorlar. Uzun, bunalımlı günlerden sonra yeni bir çevrenin içindeler artık : Dario Moreno, Juliette Greco, Jacques Brel, Abidin Dino, Françoise Hardy, Frida Boccara, Paco Ibanez. Ve zaman zaman İstanbul'dan gelenler : Timur Selçuk, Ümit Yaşar, Çetin Altan, İlhan Mimaroğlu, Ferruh Doğan, Sencer Divitçioğlu, Nükhet Duru, Sezen Aksu, Mehmet Ulusoy, Neslihan Yargıcı...

İkinci plağı *Kumbaya* "hit" oluyor o dönemde. Tülay "Tête d'Art"da şarkı söylüyor. Daha önce orada Juliette Greco, Barbara ve Nana Mouskouri söylemiş.

Pleyel'de ve Bobino'da Aznavour'la aynı gecede resitaller veriyorlar. Don Camillo'da Léo Ferré ile birlikte söylüyorlar.

Bu çılgın hava içinde Tülay iki uzunçalar yapıyor. Biri 1980'de François Rabbath'le birlikte. Plağın adı da öyle : Toulaï et François Rabbath. Plakta Nâzım Hikmet, Yunus Emre, Dede Efendi, Karacaoğlan, Dadaloğlu, Pir Sultan Abdal var. Bu plak müzik dalındaki en önemli ödüllerden biri olan Charles Cros ödülünü kazanıyor.

İkinci plak da "Hommage à Nâzım Hikmet" (Nâzım Hikmet'e Saygı). O plakta da Köroğlu'nun, Karacaoğlan'ın Mevlana'nın ve yine Nâzım Hikmet'in şiirlerinden Erdem'in yaptığı aranjmanlar yer alıyor.

* * *

Sanırım 1982'deydi. Paris'te bir akşam eve Zülfü Livaneli ile Abidin'leri çağırmıştım. Oğlum Kerem de Tülay ile Erdem'i alıp gelmiş. Özlenen mezelerle rakılar içildi, türküler söylendi. O akşam Tülay'la Zülfü'nün ortak bir uzunçalar yapmasına karar verildi. "Günlerimiz" adlı plak o gecenin ürünü oldu.

* * *

Sonra ben Unesco'dan ayrılıp İstanbul'a döndüm. Bir süre Erdem'lerle iletişim kopukluğu oldu. Ama Paris'e gidişlerimde görüşüyorduk. 1991'de ise telefonları açılmaz oldu. Kimsenin onlardan haberi yoktu, kayıplara karışmışlardı. Aradan altı yedi ay geçti. Bir gün gazetede birkaç satırlık bir haber : Erdem'i 8 Ocak 1993'te yitirmişiz. Meğer bir yıl kadar önce felç geçirmiş ve bir daha düzelememiş.

Tülay da sanki öldü Erdem'le birlikte. Bütün günlerini Père Lachaise mezarlığında Erdem'in başucunda geçirdiğini anlattılar. Tülay artık, yemiyor, içmiyor ve kimseyi görmek istemiyordu. Arabasını bile oturduğu apartmanın karşısındaki postanede çalışan yoksul bir kıza armağan etmişti.

O bunalım döneminde kendisini sürekli arayan birkaç dostunun arasında Aliye Simavi de vardı. Ondan anılarını yazmasını istedi. Belki biraz oyalanacak ve avunacaktı. "Erdemli Yıllar" böyle yazıldı.

Ama kitap nasıl basılacaktı? Dosyayı götürüp dostum Doğan Hızlan'a verdim. Çok beğendi ama kitap tam basılacakken yayınevi dağıldı. Tülay paniğe kapıldı.

Yeni bir yayınevi aramaya koyuldum. Bir öğle üzeri Ferruh Doğan'la Balıkpazarı'nda buluşmuştuk. Bilgi Yayınevi'nin sahibi Ahmet Küflü de masamızdaydı. Konuyu ona açtım.

– Tarık Dursun bir görsün bakalım, ne diyecek, dedi.

Tarık'la iletişim kurdum, yazıları beğendiğini söyledi. Tülay göklere uçtu sevinçten. Kitaba girecek resimleri birlikte seçtik. Kerem'in de bir zamanlar çektiği resimleri bulduk. Günleri sayıyorduk. Sonunda kitap çıktı.

* * *

Üç yıl önce 1996 başlarında, Mitterand'ın öldüğü günlerde İstanbul'dan Tülay'a telefon ettim. Mitterand'ı çok sevdiğini biliyordum, başın sağ olsun dedim.

– Biliyorsun, dedi, Erdem'in ölümünün yıldönümüydü, zaten o günlerde harap bir halde olurum. Herkes Avenue Frédéric-Le Play'de Mitterand'ın öldüğü binanın önüne gidip gül bırakıyordu. Ben de kalkıp oraya gittim. Güllerden tepeler oluşmuştu. Ben de bir gül bıraktım. Sonra insan seline kapılıp kapıya yaklaştım. O sırada eski başbakanlardan Rocard içeri girmek üzereydi. Peşine takılıp basamakları çıktım. Tam bir ölüm sessizliği vardı. Hüzünle karışık bir coşku içindeydim. Fransız Devrimi'nin ünlü şarkısı "Le temps des Cerises"i (Kiraz Zamanı) söylemeye başladım. Bütün herkes bana katıldı. Sanki bir koro oluşmuştu. Gözlerden yaşlar boşanıyordu.

* * *

Tülay, kolay kolay normale dönemedi. Kendisine moral vermeye çalışan dört yakını vardı : Kenize Murat, Ahmet, Nil ve Sakine.

Hepimiz eski türkülerden bir CD yapması için çok dayattık, önceleri hiç istemedi, yaşama gücünü yitirmiş gibiydi. Sonradan baktık ki Tülay'ın aklı bu işe yatmış.

Geçen ay Tülay'dan ökkalı bir paket aldım. İçinden bir CD çıktı : Le chant des Poètes (Şairlerin Şarkısı), bir de mektup. Şunları yazmıştı Tülay :

24 Şubat 1999

Sevgili Hıfzı,

Plak (CD) çıkmış, yolluyorum.

Öncesi var. Sıkılmazsan anlatayım.

21 Şubat. Erdem'in doğumgünü. Evde oturacağıma Champs Elysées'deki FNAC'a gideyim dedim. Gece yarılarına kadar açık. Pazar günü de açık. Tam bana göre.

Girdim FNAC'tan içeri; ana baba günü. Musique du Monde bölümüne doğru ilerliyorum. Tanıdık bir ses.

Her bölümün önünde bir masa, masanın üstünde ordinateur [bilgisayar] arkasında da tıfıl bir oğlan.

Baktım, Musique du Monde masasının üstünde tek bir plak duruyor.

Plağın kapağında suretimi görünce, köprüyü kurdum ve biraz geç de olsa sesimi tanıdım.

Etrafa şöyle bir göz gezdirdim. Yukarıdan aşağıya üç rafta TOULAÏ bana bakmakta. Ben de TOULAÏ'a baktım.

Hoparlörlerden gümbür gümbür "Ölen ölür, kalan sağlar bizimdir"...

Belimin ağrısına rağmen kaldım orada epey. Sözde başka plaklara bakıyorum.

Neyse efendim, bizim plak bitti. Hadi baştan koydular.

Biraz daha dinledim, sonra hal-i pür melalime gülüp, gözlüklerimin ve koca atkımın arkasına saklanarak TOULAÏ'ın plağını aldım ve bugün sana yolluyorum.

Tülay

CD'nin hemen bir kasete kopyesini çekerek bizim Balıkpazarı Cumhuriyet meyhanesindeki Çarşamba toplantısına götürdüm. Çarşamba sofraları çok şenlikli olur. Balıkçı Nuri, İbrahim Yolyapan, Ferruh Doğan, Naim Tirali, Naim Kılıç, Mücap Ofluoğlu, Nihat Akçan, Moris Gabbay, Merih Sezen, Turgay Fişekçi, Selâhattin Hilav, Deniz Kavukçuoğlu, Demir Özlü, Enden Karay, Recep Bilginer, Prof. Coşkun Özdemir ve Doğan oradadırlar.

– Size, dedim, bakın bugün ne dinleteceğim?

Kaseti verdim, başgarson Ali'nin eline. Birkaç dakika sonra meyhane Tülay'ın sesiyle doldu. Hani Callas çalınsa kimse bu denli zevk almazdı herhalde. Hemen Tülay'a bir nâme yazıldı ve herkes imzaladı o mektubu. Her fırsatta çalınması için kaseti Cumhuriyet'e bıraktım. Bir hafta sonra da Tülay'dan şu mektubu aldım :

16 Mart 1999

Sevgili Hıfzı,

Bugün resmen perişan ettin beni.

Önce mektubun, imzalar, sonra telesekreterdeki mesajın, ardından telefonun...

Sağol, varol. Ne diyeyim?

İçim kalktı, belli olmaz belki yarın başıma bir şey gelir, anneannemin dediği gibi, sokakta giderken kafama saksı düşer, diyerek kalktım sana bir kaset hazırladım. Elinde bulunsun.

Vallahi ben çok sevgiyle yaptım, inşallah sen de seversin.

İşte böyle vefalı dostum.

Tülay.

Yazıyı bitirirken son sözüm şu : Tülay altı yıllık bir bunalımdan kurtuldu. Kendisini sahnede görmesek de sesini dinleyeceğiz. Kim bilir belki de bir gün bu gizemli kadının ekranda bir klip'ini de izleriz. ❑

ŞİİR VE DİLSEL BELLEK*

Ataol Behramoğlu

Bir kavramı, nesne ya da eylemi adlandırma olgusunun aynı anda hem bir "anlamlandırma" hem de bir "seslendirme" olduğunu; bir başka deyişle, "anlam"ın ve "ses"in ayrılmazlığını düşündüğümüzde, şiirin ve dilin ortak kökenine, birlikte oluşum süreçlerinin başlangıçlarına ulaşabiliriz... İnsanlık kültürünün (ve bu arada Türkçenin) ilk yazılı metinlerinin şiirsel duygu uyandıran parçalar olması bir rastlantı değil, şiirin ve dilin en eski zamanlarda, birbirlerinin içinde oluştuklarının kanıtıdır.

Şiirle dilsel bellek arasındaki ilişki üzerinde düşünmek, şiirsel yapılarla dilsel yapıların karşılıklı olarak irdelenmesini gerektirir. Dilsel yapılar bir dilin morfolojik, semantik, fonetik ve sentaksa değgin özelliklerini kapsayan çok geniş bir alandır. Bir dilin (ülkenin) şiirinin o dilin (halkın) belleğiyle ilişki içinde olması, bir başka deyişle, şiirin kalıcılığı, şiir-dil ilişkisinin doğru bir yönde oluşumuyla ilgili olsa gerektir...

Çıkış noktalarında, birlikte, birbirinin içinde gerçekleşen bu karşılıklı oluşum, şiirin konuşma dilinden kopuşundan, şiirsel yaratıların öznelleşmesinden sonra, doğal olarak farklı yataklarda akmaya başlayacaktır... Burada irdelenmesi gereken sorun, söz konusu öznelliğin niteliği, şairin öznelliğiyle dilin ana yapıları arasında bağdaşırlık ya da bağdaşmazlıktır... Böyle bir irdeleme bizi, modern şiirin güç anlaşılırlığı, günümüz okurunun şiirden giderek uzaklaşması gibi sorunların kimi yanıtlarına da götürebilir.

1950'li yılların önemli eleştirmeni Nurullah Ataç. "Şiiri oluşturan, anlamdan çok, sözcüklerin 'maddesi'dir" derken, bu "madde" sözcüğüyle, şiirsel ve dilsel yapıların birbirinden koparılamaz bütünlüğüne değinmiş oluyordu. Ataç, sözlerini şöyle sürdürüyor : "Bir şiir okurken anlamını düşünmekten çok onu oluşturan sözleri duyumsarız; ve şiirin güzelliğini, hatta anlamını, o sözler bizim içimize işlediği, bizde yankılar uyandırdığı oranda anlarız..." Ataç'ın sözleriyle : "Şiir üzerinde düşündükçe, şiirin ne olduğunu anladıkça, kendi dilimden başka dillerdeki şiirlerin bütün güzelliğini, bütün kuvvetini sezemeyeceğimi de fark ettim. Şüphesiz, Fransızca şiir okumaktan vazgeçmedim; fakat daha ziyade Türkçe şiir okumaya başladım; benim anlayabileceğim, benim için bir 'nesne', bir madde olan şiir odur. Fransızca şiirin bir Fransıza vereceği zevki düşüncemle anlarım ve kendim de o zevki

tattığımı vehmedebilirim. Yani, onu anlamam tamamıyla bir gerçek değil, bir hayaldir."

Şiir ve dilsel bellek arasındaki ilişki beni teknik bir sorun olmanın ötesinde, günümüz şiirinin bir sorunu olarak ilgilendiriyor. Şiirin dilsel bellekten tümüyle kopmaması bence ana dilin tüm oluşum süreçlerinin (dilin "madde"sinin) doğru değerlendirilmesiyle ve bugün de sokakta konuşulmakta olan dille karşılıklı ilişkisinin tümüyle koparılmamasıyla ilgilidir. Şiirsel yapılarla konuşma dili yapılarının, birbirlerine belli bir mesafede dursalar da, birbirlerinin içinde yıkanmaları, birbirlerinin içinde nefes almaları gerektiğine inanıyorum.

Dille aşırı öznel oynamalar, deneysellik bakımından önem taşıyabilir. Burada da, gerçekten şiir olanla, dilsel bellekte yer alması olanaksız biçimcilikleri birbirinden ayıran, dilin "maddesini" gerçekten kavramış, hissetmiş olmak ya da olmamaktır. Dilsel "maddeyi" kavramayı salt bir dilsel yapı olgusu olarak görmediğimi de vurgulamalıyım. Şair ana dilin bir ustası olmasının yanı sıra, bir duygu ve düşünce ustasıdır da. Baudelaire "deniz" ve "mürekkep" sözcüklerini bir arada kullanırken sözcük oyunu, ya da biçimsel bir benzetme yapmıyordu. Anadilin iki sıradan sözcüğünün yepyeni bir anlamda buluşmaları, şairin yeni bir duygu ve düşünce alanında bulunuyor olmasının sonucudur.

Paul Valery "ulusal mizacın gitgide düpedüz nesirden hoşlanacak bir basitliğe düşmesi"nden yakınıyordu... Ulusal mizaçların bu basitliğe düşüşleri ve şiirin okurdan kopuşu bütün ülkelerde giderek hızlanıyor... Şiir adına da yaşam adına da bu ürkütücü süreçte, kuşkusuz bir çok etkenin yanı sıra, şiirle dilsel bellek arasındaki yaratıcı karşılıklı ilişkiyi aşırı bir öznelleşme ve biçimcilik uğruna gözden çıkaran şairin de sorumluluğu yok mu? ❑

(*) Ataol Behramoğlu'nun 25.3.1999 günü Paris'te, "Centre de Poétique Comparie"de yaptığı konuşma

ŞAVKAR ALTINEL

Donuk Işıklar

Toplu Şiirleri

ADAM YAYINLARI

SİNEMANIN YOLU

Orhan Barlas

Sonunda biz de André Gide'in Victor Hugo için söylediklerini kullanma olanağına kavuştuk : Soru "En İyi Türk Filmi?" Yanıt "Hélas, *Yol*!" İlkin, sakına sakına iki açıklama yapmam gerek. Fransızca ile içlidışlı olanların anlattıklarına göre, Gide'in Hélas'ı Güllü Agop Efendi'nin, Burhanettin Tepsi'nin, Şair-i Azam'ın "Heyhat"ına "Eyvah"ına benzemez, daha çok "Hiç sorma"ya, "Ne yaparsın"a yakındır... Sporla ilgili olanlar bunu kolaylıkla anlayabilir... Hem zaman, hem çeşitlilik bağlamında yaygın, dayanıklı bir başarı sağlayanlara "birinci" dersin, ama aklın, gönlün belli alanlarda, belli bir süre için şaşırtıcı, parlak sonuçlar alan yeteneklerde kalır... *Yol*-Yılmaz Güney olgusu bunun tam tersi yöndedir... Sinemaseveri şaşırtan böylesine inişli, çıkışlı, akıl almaz güçlüklerle boğuşan bir çabanın böylesine bir ürün verebilmesidir? *Yol* uzun boylu incelemeyi, didik didik etmeyi gerektiren bir yapıt... yani daha çok bir araştırma, mastır, doktora tezi filan konusu olabilir... Burda bir iki yöne değinmekle yetinmek zorundayız.

İlk sorun belli : *Yol* filmi Şerif Gören'in mi, Yılmaz Güney'in mi yapıtı?.. Buna yanıt vermek için Sinema Okullarının ilk sınıfın da ilk dersi dinlemeye de gerek yok... Sinema, başka benzerleri gibi "toplu çalışma" ürünüdür. Yalnız yakından ilgilenenler, sonuçta kimin ne kadar payı olduğunu da kurcalamadan duramazlar... *Yol*, bu bağlamda iyi bir örnek. Bu film, öncelikle Yönetmen Şerif Gören'in elinden çıkmıştır... Bunun kanıtını filmi izleyenler kolaylıkla görebilir... Oyuncular çok iyi yönetilmiştir... Yalnız ön sırada görev alanları söylemiyorum... İkinci, üçüncü derecede rol alanlara şöyle bir bakın, Şerif Gören'in tartışılmaz payını göreceksiniz... Ne var ki, her film gibi *Yol* da öncelikle bir iyi senaryonun temelleri üzerinde yükselebilir. (Türk sinemasının öncelikli sorunu...) Güney'in ayrıntılı senaryoyu yazarken, satır satır, sözcük sözcük sahneleri, planları, kamera devinimlerini belirtmesi o kadar önemli değil... Önemli olan iskelettir, karkastır, ana konudur... Bu da Güney'indir. Zaten filmin tümünde Güney sinemasının duygulu gerçekçiliği, iyi Amerikan sinemasının payı görülüyor... Güney nerden, nasıl bal alınacağını bilen bir sanatçı idi... Etkiden hiç ürkmedi, korkmadı... Çünkü dışardan aldıklarını özümseyip yoğurmayı ve yepyeni bir şey çıkarmayı biliyordu.

Beş öyküden hangisini beğendiniz? Bu soruyu filmi görenlere sık sık yönelttim. Beni en çok Necmettin Çobanoğlu'nun öyküsü etkiledi. Neden dersiniz? Bu öyküde güncel sorunlara, konulara belirli belirsiz yollamalar var... yer yer sırtımıza günden güne ağırlaşarak çöken "açmaz yolu" çağrıştırıyor... Ama yalnız bu değil... Bu bölümde ele binde bir geçen "şiirsel" anlatım var. Öteden beri kafamı kurcalar, yazmak isterim. Selim Eyüboğlu, iyi etti, yazdı... Şiirsel anlatım, genellikle "duygulu, içli" anlatım, melodram filan anlamında kullanılıyor... Oysa sinemada da, tıpkı öbür sanat dalları gibi, azçok kapalı, bulutlu, çok anlamlı demek... Öyküde bir şey var, ama bu "şey" kör gözüne parmağım dile getirilmiyor... Biraz da sen kıpırda, anlamaya, yorumlamaya çalış...

Şerif Gören de, Yılmaz Güney de *Yol*'dan sonra neden *Yol* ile atbaşı ele alınabilecek bir film yapmadılar? Bu bağlamda Güney'in öyküsü ilginçtir, tümü ile öznel bir varsayım olarak benim açıklamam şöyle... *Yol*'da öyle bir hava var ki, "hapishane" çok iyi bir yer. Yiğit, dürüst cömert içten arkadaşlık, toprak, çalışma, ürün alma... tek kurtuluş yolu yeniden içeriye girmek. Güney bunu belki sezmiştir ve salt bu etkiyi silmek amacı ile *Duvar*'a başlamıştır... Adem Babalar, yeni yetmeler, pencere camı, ekmek.. *Yol*'u tamamlamak için bu zorunlu idi... Biliyorsunuz, bundan ötesi bir acı öyküdür.. Peki, Şerif Gören neden öyle bir filmin yönetiminden yoksun kaldı? Ne yaptı? *Amerikalı, Polis*.. Çok iyi başlayan Tarık Akan'lı kan davası filmi (adını unuttum), ne kadar "güçsüz, biçare" sona eriyordu! Yalnız *Yol*'u değil, *Gizli Duygular*'ı, benzerlerini çeken bir yönetmen bir "iyi" yönetmendir... Şerif Gören'i bu çizgiye itekleyen koşullar, o günlerden bu yana çekilen filmlerin (tümü değil) büyük çoğunluğunun içerikleri ile, anlatım düzeyleri ile birlikte ele alınabilir.

Yılmaz Güney'den bir iki sözle bağlayalım :

"İnsanları bir süre sonra sandalyelerinden kopartmak, yüreklerinden kopartmak ve filmin içine katmak, filmin bir unsuru olarak yaşatmak.. izleyici değişen şeyle birlikte dolacak ve sokağa dolu olarak çıkacak... öfkeyi, nefreti, sevgiyi rahatlamayı sandalyede bırakıp gitmek ve hayata dolulukla bakmak; her şeye, şaraba, hayata, kadına, erkeğe her şeye... Hiçbir zaman kendimi koyvermedim. Hüznün sayısız tonu, birçok yüzü vardır, çiçekler, kuşlar, rüzgârlar gibi. Ben, bazı yakın arkadaşlarım aracılığı ile, hüznü kederi ve sevgiyi anlatmaya çalıştım... her ne kadar bazıları tarafından anlaşılmaz ve inanılmaz bulunsa da..."

Anlayanlar ve inananlar var Yılmaz Güney... Epey var. ❑

Ek : Bir baktım, "özgün olabilmek kaygısı ile her türlü etkiden kaçınma, uzak durma" konusunda bir yazar için yazdıklarımı nerdeyse sözcük sözcük Yılmaz Güney için de yazmışım... Anlaşılan bu korkunun yol açtığı yavanlık bende saplantıya dönüşmüş... bir ayrı yazıya değer.

TALİHSİZ RIMBAUD, II.

Özdemir İnce

Geçen sayıda yayımlanan yazımı okuyup bana kızanlar olmuştur. Dahası şöyle düşünenler de olmuştur : "Ne yani modern şiirin anavatanı Fransa mı, modern şiirin en önemli şairleri neden Fransız olsun! Ben onu bunu bilmem kardeşim, Karacaoğlan'ın, Yunus'un, Şeyh Galib'in, Nedim'in peşinden de gidilerek modern olunur, en azından Türk modernı olunur. Bizim geleneğimiz var. Türk şiirinin geleneksel sesi var!"

Böyle düşünenler kendilerince haklı olabilirler kuşkusuz. Ama modern ve çağının çağdaşı olamazlar; ama isterlerse uluslararası folklor festivali benzeri düzenlenecek bir şiir kıyafet balosuna katılabilirler.

Şunu bir kez daha tekrarlamamda yarar var : Modern şiir bağlamında "Türk şiirinin geleneksel sesi" gibi bir ölçüt, bir kavram söz konusu olamaz. Yalnızca Türk şiiri için değil, hiçbir çağdaş modern şiir için. Bir şiiri şu ya da bu dilin, ulusun, ülkenin, uygarlığın şiiri yapan oluşturucu, bir ulusal şiirin sınır ve kapsamını belirleyen büyük çevrimin belki de en önemli ögesi olan zihinsel yapıdır, şiirin imgelemsel karakteridir. Bu yapı ve karakter durağan değildir; değişir ve gelişir. Ve bu çevrim içinde her şairin kendi dili, kendi sesi vardır. Bir benzetme yapacak olursak her şairin dili ve sesi onun parmak izi gibidir.

Tabula Rasa[1] adlı kitabımda yer alan "Parçalanan Şiir" başlıklı yazımdan bir alıntı yaparak yukardaki varsayımsal itirazı yanıtlayacağım :

"Günümüzde, XX. yüzyılın ortalarında egemen olan şiir türü, 1850 yıllarına doğru Fransa'da doğdu. Alman Novalis ile Amerikalı E. A. Poe'nun sezinledikleri ve daha sonra da Baudelaire'in muştucusu olduğu bu şiirsel biçimlerin sınırlarını Rimbaud ile Mallarmé şiirin varlığını tehlikeye düşürecek noktalara kadar genişlettiler!"[2] Cümle devam ediyor : "Hugo Friedrich'in *Modern Şiirin Yapıları* adlı yapıtında yer alan bu cümlede Rimbaud ile Mallarmé'nin arasına Comte de Lautréamont'a da bir yer açmamız gerekiyor. Bu dört şairi modern evrensel şiirin kurucuları sayabiliriz."

Bir Alman olan Hugo Friedrich aynı kitabın 73. sayfasında, Rimbaud'nun geleneksel edebiyatın yapılarını parçalayarak (havaya uçurarak) yarattığı dilin modern şiirin temel biçemi (l'écriture, yazım biçimi) olduğunu söylüyor. Kitabının yayımlandığı 1956'dan bu yana şiirin yapı ve biçim cephesinde hiçbir şey değişmemiştir. Bu nedenle Rimbaud'yu anlamak modern

şiirin niteliklerini kavramamıza yardımcı olacaktır. Gene bu nedenle bu şairi saran safsata, hurafe gibi zararlı otları temizlemek zorundayız. Bunları yaptıktan sonra gerçek Arthur Rimbaud ve onun büyük yapıtıyla gerçekten tanışacağız.

"Silah Kaçakçısı" ve "Esir Tüccarı" Yanlışı :

Şöyle denilebilir : Rimbaud silah kaçakçılığı, esir tüccarlığı yaptıysa bile şiiri bıraktıktan sonra yapmıştır, bu eylemlerinin onun şiiriyle ilişkisi yoktur. Ama kazın ayağı öyle değil!

Cehennemde Bir Mevsim ile *Illuminations* biraz özenle okunduğu zaman, Rimbaud'nun 1880 sonrası yaşamının programını bulabilirsiniz. Sanki bir tür falcılık yapmakta, gaipten haber vermektedir.

Cehennemde Bir Mevsim'in "Kötü Kan" başlıklı şiirinde şair şöyle konuşmaktadır :

"*Tamam oldu günüm ; ayrılıyorum Avrupa'dan. Yakacak ciğerimi deniz havası; yağızlaştıracak derimi yitik mevsimler...*"

"*Geri döneceğim, demirden kollar ve bacaklarla, kararmış derimle, öfkeli gözlerle : Güçlü soydan olduğumu düşünecekler maskeme bakarak. Altınım olacak : Aylak ve kaba olacağım. Sıcak ülkelerden kıyıcı sakatlara bakar kadınlar. Siyasal olaylara karışacağım. Kurtulacağım.*"

"*Şimdi lanetliyim ben, tiksiniyorum vatandan. En iyisi, şöyle esaslı bir sarhoş uyku çekmek, kumsalda.*"

Bu şiiri Rimbaud 1873 yılında yazmıştır.

Arthur Rimbaud'nun Yaşamı'nın (Vie d'Arthur Rimbaud) yazarları Jean Bourguignon ile Charles Houin, Rimbaud'nun arkadaşı Delahaya'ın tanıklığına dayanarak, onun şiiri 1876 yılında bıraktığını yazarlar. Suzanne Bernard ise aynı tanığın *Rimbaud, L'Artiste et l'être moral*[3] adlı kitabına dayanarak şairin şiiri bırakmış olduğunu doğrular.[4] Larnaka'da (Kıbrıs) tifoya yakalanan Rimbaud mayıs ayı sonlarında ana evine döner ve kışı orada geçirir. Bu dönemde Rimbaud'yu gören Delahaye onunla edebiyat konuşmaya çalışır. Bunun üzerine Rimbaud "Artık bunu düşünmüyorum," der. Rimbaud artık Doğu'ya giderek özgürleşmek, para kazanmak, yoksulluktan ve bohem hayatından kurtulmak istemektedir. 1864 yılında, on yaşındayken yazdığı "Öndeyiş"te de dediği gibi zengin ve rantiye olmak, rahat etmek istemektedir. Bunu gerçekleştireceği yer de Doğu'dur. Aden'den ailesine yazdığı 29 Mayıs 1884 tarihli mektupta da belirttiği gibi, bir gün yaşadığı tutsak hayatından kurtulmak, canının istediği kadar çalışmasına olanak sağlayacak paraya sahip olmak istemektedir.

Rimbaud, 1875 yılının mart ayında Stuttgart'ta Verlaine'e *Illuminations* dosyasını teslim ettikten sonra bu tasarısını uygulamaya koyulur. 1876 yılında Viyana üzerinden bir Yunan adasına gitmek ister. Aynı yılın temmuz ayında Batavia'ya (Java, Endonezya) gider. 1877-1878 yıllarında ana evinde kalır ama tasarısını gerçekleştirmek için olmadık şeyler yapar. İskenderi'ye ve Kıbrıs'a gider. 1879 yılında gene yollara düşer ama hastalandığı için Marsilya'dan geri döner; kışı (Kasım 1879-Mart 1880) Roche'ta geçirir. 23 Mayıs 1880'de ailesine Kıbrıs'tan mektup yazar. Yemen'in Aden kentinden ailesine

Ruşen Hakkı

YALNIZLIK BANA HARAM

Benim gücüm yok, birileri sahiplenmeli
bahar dalına tutunan yalnızlığın resmini

birileri, örneğin kalabalıklarda bunalan
kendini yaban sayan iki kişilik yatakta
türkülerini suya salan
çiçek uman yıldızların saçından

Birileri diyorsam, yalnızlık bana haram!

---

yazdığı 17 Ağustos 1880 tarihli mektupla Rimbaud'nun Doğu yaşamı kesinlikle başlamıştır : "İki ay önce, genel veznedar ve mühendisimle kavga ettikten sonra, yanımda 400 frankla Kıbrıs'tan ayrıldım. Kalsaydım birkaç ay içinde iyi bir durumda olabilirdim. Ama canım istediği zaman oraya geri dönebilirim. Kızıl Deniz'in bütün limanlarında, Cidde'de, Suakin'de, Massava'da, Hudeyde'de iş aradım. Habeşistan'da yapacak bir iş bulmaya çalıştıktan sonra buraya geldim. Geldiğimde hastaydım. Şimdi bir kahve tüccarının yanında çalışıyorum, kazancım sadece yedi frank. Birkaç yüz frank biriktirip Zanzibar'a gideceğim, söylendiğine göre orada iş varmış." Bu "kahve tüccarı", merkezi Lyon'da bulunan Viannay, Bardey ve Ortakları şirketidir. Bundan sonra bazen Aden'de bazen Habeşistan'da çalışarak nisan 1891'e kadar Doğu'da kalacak, 20 Mayıs'ta Marsilya'da Conception hastanesine kaldırılacaktır. Bu on bir yıl içinde Bardey'lerle, César Tian'la çalışır. Deri, kahve, fildişi, altın ve misk alır, Avrupa'dan gelen kumaşları ve mamul ürünleri satar. 10 Ocak 1885 günü Pierre Bardey'le bir yıllık yeni bir sözleşme imzalamasına karşın işinden memnun değildir. Ekim ayında Bardey'lerin yanından ayrılır. Antoine Adam "silah kaçakçılığından servet yapmaya karar verir" diyor. Bu istifadan sonra, Choa'nın (Menelik'in yönettiği Habeşistan krallığı) Ankober kentinde oturan Fransız Pierre Labatut ile 8 ekimde sözleşme imzalar. Bu sırada imparator Jean ile Menelik savaş hazırlığı yapmaktadırlar. Jean İngiltere'den silah sağlamaktadır. Menelik ise Fransız ve İtalyan tüccarlardan silah satın almaktadır. Rimbaud, Labatut'nun silah kervanını yönetmek üzere anlaşmıştır. Avrupa'dan sağlanan silahların Menelik'e satışından ortaklar 30 bin altın frank kazanacaklardır. Rimbaud ekim ayı içinde, Obock topraklarının yakınlarında (bugünkü Cibuti) bulunan Fransız limanı Tadjura'ya gider. 2000 tüfek ve 60 bin mermi dolaylarında olan yükü limandan alması gerek-

mektedir. Ama, silah ticareti İngilizler tarafından yasaklanmış ve bu yasağa Fransa da uymuştur. Rimbaud 17 Nisan 1886'ya kadar Tadjoura'da çaresiz bekler, ama Obock'ta oturan Léonce Lagarde'ın sağladığı izinle kervanı götürme olanağına kavuşur. Silahları resmi izinle taşıdığına göre bir silah kaçakçılığı değil, silah ticareti söz konusudur. Engellerin ortadan kalktığı sırada ortağı Pierre Labatut hastalanır. Kanser olduğunu öğrenen Labatut Fransa'ya döner ve orada ölür. Bunun üzerine Rimbaud, Paul Soleillet ile ortak olur, ama yeni ortağı da 9 Eylül'de ölür. 1886 yılının ekim ayında Tadjoura'dan ayrılan Rimbaud'nun kervanı (1 çevirmen, 30 deve ve 34 deveci; Liège'den sağlanan 2.000 tüfek ve 75.000 mermi) 6 şubat 1887'de Ankober'e ulaşır. Kral Menelik'ten 30.000 altın frank alacağını sanan Rimbaud'nun eline ancak 14.000 altın franklık senet geçer. Demek ki yaptığı işin kaçakçılıkla kesinlikle ilişkisi yoktur. Kimileri, emperyalizme karşı savaşan Habeşlere silah sağladığı için Rimbaud'yu kahraman bile saymaktadır.

Rimbaud, Obock'ta bekleyen 3.000 tüfek ve 50.000 mermiyi Harar'a götürmek için 16 Nisan 1888'de Zeilah'ya gider. Daha önce, 15 Aralık 1887 tarihinde Fransa Denizcilik ve Sömürgeler Bakanlığı'na bir dilekçe göndererek silah ve mermi taşımak için izin istemiştir. Rimbaud kendisine ömür boyu yetecek bir servet kazanmak istemektedir, ama bu serveti yasal yollardan kazanmayı düşünmektedir. Bunun için 22 Kasım 1887 tarihinde Aden'den ailesine mektup yazıp Ardennes bölgesinin milletvekillerinin kim olduğunu öğrenmek istemiştir. Ardennes bölgesi milletvekili Fagot, Rimbaud'nun işiyle ilgilenmiş ancak gereken izni alamamıştır (18 Ocak 1888 tarihli mektuplar). Ancak beklenen izin gelir (Bakanlığını 2 Mayıs 1888 tarihli mektubu). Ama aynı bakanlık 15 Mayıs 1888 tarihli mektubuyla verdiği izni iptal eder. Bunun üzerine silah ticaretinden kesinlikle vazgeçer ve kendi adına Harar'da bir ticaret acentası kurmaya karar verir.

Rimbaud bir kez silah ticareti yapmış, üstelik 3 Kasım 1887 tarihinde Fransa'nın Aden'deki konsolosu De Gaspary'e mektup yazarak Labatut kervanının yüküyle ilgili bir envanter göndermiştir.

Buna karşın, belgeler, mektuplar ortadayken, resmi makamlar ve polis te ya da gizli servislerin raporlarında silah kaçakçılığına ilişkin herhangi bir kayıt yokken Rimbaud'nun adı silah kaçakçısına çıkmıştır.

İnsanlar nedense böyle şeylerden hoşlanıyorlar. Örneğin rahmetli Tahsin Saraç, Rimbaud'nun Gallimard yayınında 580 sayfa tutan mektuplarından bir seçme yaparak *Rimbaud'nun Mektupları* adlı 133 sayfalık bir kitap[5] yayımlamış ve Rimbaud'nun Ardennes eyaleti milletvekili Fagot'ya yazdığı mektubu (s. 99) ve Denizcilik ve Sömürgeler Bakanlığı'nın 2 Mayıs 1888 tarihli izin mektubu (s. 102) söz konusu kitapta yayımlamıştır. Merhum Tahsin Saraç bir seçme yaptığına göre Rimbaud'nun yazışmalarının hepsini okumuş olmalı. Ama Tahsin Saraç söz konusu kitaba yazdığı önsözde Rimbaud'yu fena halde dövmektedir. Saraç'a göre Rimbaud Doğu'da çirkin Avrupalı olmuştur. Yazdığı önsözden anladığıma göre Saraç, Rimbaud'dan nefret ediyor. Şairin aleyhine olacağını sandığı mektup bölümlerini, bazı cümleleri, özgün metinler öyle olmadığı halde, italik ya da siyah harfle yayımlamış. Rimbaud 29 Mayıs 1884 günü ailesine mektup yazıyor, işsiz kalmış, içini dö-

küyor, korkularını açıyor : "İşler yeniden başlarsa ben de yeniden göreve alınacağım demektir, birkaç yıl, iki üç yıl için, 86 ya da 87 temmuzuna dek olur bu. O tarihte otuz iki ya da otuz üç yaşında olacağım. *O zamana kadar burada biriktirdiğim yirmi bin frank kadar parayı toplayıp ülkeme döneceğim, herkesin bana yalnızca bir yaşlı gözüyle bakacağı ve yalnızca dul kadınların benimle evlenmeyi kabul edeceği ülkeme!*" Saraç, Rimbaud'nun nasıl gözü dönmüş bir para düşkünü olduğuna dikkat çekmek için cümlenin bir bölümünü italikle yayımlamış. İnsanca içini döken bir şairden bir ideoloji adına sanki nefret ediyor, öç alıyor. Çok tuhaf!

Tahsin Saraç, önsözde şöyle yazıyor : "İçindeki o büyük şiir tutkusunun yerini acımasız bir tüccar ruhu, korkunç bir para tutkusu almıştır. Tek düşüncesi, en kısa zamanda en çok para biriktirip, yaşamının geri kalan bölümünü çalışmadan para yiyerek geçirmektir. Bu yüzden, tüm insancıl kavramlara sırt çevirip, kaldırdığı kervanlarda yer alan işçi ve hayvanlara yeterince yiyecek-içecek bile vermemekte, üç kuruş sıkmak için, onları yollarda tutsak perişan etmektedir; yine para uğruna, silah ticareti yapmakta, ve hatta tutsak ticaretine girişmektedir." Saraç'ın kaynağı Alfred Ilg'in Rimbaud'ya yazdığı 8 Ekim 1889 tarihli mektup. Bu mektupta Ilg, Rimbaud'ya kendi açısından sitemler yağdırmakta kervanlarda görevli uşaklara yeterince yiyecek vermediğini, eşeklere çok yük yüklediğini ileri sürmektedir. Saraç, bu mektubun sitem ve eleştiri bölümünü çevirmiş, ancak Rimbaud'nun bu sitem ve suçlamaları yanıtladığı 11 Aralık 1889 tarihli kısacık mektubu çevirmemiş. Rimbaud kestirmeden yanıtlıyor : "Yolculuk sırasında insanları ve hayvanları açlıktan öldürdüğüm sitemine gelince, çok gülünç. Tam tersine, böyle durumlarda el açıklığımla tanınırım ben."

Ticaret yaşamında alıcı ve satıcı arasında böyle ilişkiler olur : Bir taraf kendine yontmak için küçük bir olayı abartır, öteki taraf da olayları önemsiz göstermek ister. Ilg haklı olabilir, Rimbaud haklı ya da haksız olabilir. Bu konuda yan tutarak karar vermek bize düşmez. Bize düşen yazılı belgeler varsa, bunları yan tutmadan çevirmek, yayımlamak, aktarmak. Bu nedenle Saraç'ın Rimbaud'nun yanıtını çevirip yayımlamaması çok anlamlı, belki de anlamsız.

* * *

Ali Asker Barut ise Rimbaud'nun köle tüccarlığına değiniyor :[6] "Arthur Rimbaud. Şiiri, içindekileri kusar gibi yazdı bu kasabalı çocuk. 21 yaşında şiiri bırakarak, zengin olmak hayali ve hırsıyla, Afrika'daki Fransız sömürgelerinde köle ticareti yapmaya başladı. Zengin olmak hayaliyle yanıp tutuşan Arthur, en büyük kötülüğü ise şair Rimbaud'ya yapmıştır. 21 yaşından sonra, ne bir tek dize, ne bir daha bir satır. İnanılması güç. İntihar gibi." Bu kanıda olan yalnızca Ali Asker Barut değil.

Köle ticareti safsatasından önce şiiri bırakmasına bir cümleyle değineceğim : *Cehennemde Bir Mevsim* ve *Illuminations*'dan sonra şiir yazılabilir miydi sorusunu, Alain Borer şöyle yanıtlıyor : "Rimbaud şiiri bırakmıyor, şiiri tamamlıyor : Rimbaud *sessizliğe ulaşmış* olan ilk şairdir. *Illuminations*'dan

sonra ne yazılabilirdi? Bu soruyu, bence, bir sonraki yüzyılın şairleri de yanıtlamış değiller."[7] Rimbaud, bence, şiirin sınırına dayandığı için, bunu anladığı ve hissettiği için, şiir yazmayı bırakmıştır. Tıpkı bir peygamber gibi kitabını yazmıştır.

Rimbaud'nun köle tüccarlığı nereden geliyor?

Rimbaud, kral Menelik'in danışmanı olan İsviçre'li mühendis Alfred Ilg'le yazışmıştır. Bunlar iş mektuplarıdır. Rimbaud, Ilg'e Harar'dan yazdığı 20 Aralık 1889 tarihli iş mektubunun sonunda, "Çok iyi bir katır ve iki köle çocuk talebimi teyit ederim," demektedir.

Ilg'e yazdığı 16 Mart 1990 tarihli uzun iş mektubunun sonunda fiyatı ne olursa olsun, kendisine çok güçlü bir katır göndermesini yazar. Ama bu kez iki köleden söz etmez. Harar'dan yazdığı 25 Nisan 1890 tarihli mektubun sonunda gene katıra değinir, "Bana çok iyi bir katır gönderin," diye yazar...

Alfred Ilg bu isteklere 23 Ağustos 1890 tarihli mektubunun sonunda değinir : "Sizin için iyi bir katır aradım, bugüne kadar, boş yere, orta halli katırlar var, ama sizin istediğiniz türden katır hiç mi hiç yok. Köleler konusuna gelince, bağışlayın beni, bu işle uğraşamam, hiç köle almadım ve başlamak da istemiyorum. Sizin iyi niyetinizi anlıyorum, kendim için bile olsa yapamam."

Rimbaud, 20 Kasım 1890 tarihli mektubunda gene katır istiyor. Ilg, 30 Ocak 1891 tarihli yanıtında, "Benden istediğiniz katıra gelince, bütün aramalarıma karşın bulmak olanaksız. Bulacak olursam yanımda getireceğim," diyor.

Rimbaud, çok ayrıntılı, uzun iş mektubunun sonunda iki genç köle istiyor, hepsi bu. Bir daha hiç sözünü etmiyor. Adam ülkenin kralının danışmanı, Rimbaud da kralla resmen tanışıyor, bir bakıma danışmanı gibi. Böyle bir ilişkisi olan biri köle ticareti yapmaya kalkışabilir mi? Kalkışsa bile iki köle alıp-satarak köle ticareti yapmanın getireceği kâr ne? İnsanlar nedense düşünmüyorlar bunları.

Antoine Adam bu saçmalığa şöyle değinir : "Aralık ayında, Rimbaud, kendi kişisel hizmeti için Ilg'den bir katır ve iki köle ister. Düşüncesiz tarihçiler onun köle kaçakçılığı yaptığını sanmışlardır."[8]

Bu düşüncesiz tarihçilerin başında İrlandalı Enid Starkie geliyor.

Rimbaud gerçekte, üzerine binmek için sağlam yapılı bir katır, ev hizmetlerinde kullanmak için iki erkek uşak istemektedir. Hepsi bu. Ama 1938 yılında *Rimbaud en Abyssinie* adlı Fransızca bir kitap yayımlayan Enid Starkie, Rimbaud ile ortağı Labatut'nün, silah ticareti konusunda Fransa Denizcilik ve Sömürgeler Bakanlığı'na yazdıkları 15 Nisan 1886 tarihli uzun mektubun içinde yer alan şu cümleyi görmezden gelmektedir : "Silah ithalatıyla köle ihracatı arasında bir ilişki olduğu söylenebilir. Köle ihracatı, Habeşistan ile kıyı bölgesi arasında, çok eski tarihlerden bu yana, değişik oranlarda mevcuttur. Ama bizim ticaretimizin, Bedevilerin kuşkulu kaçakcılığıyla hiçbir ilişkisi yoktur. Bir Avrupalı'nın ne kıyı bölgesinde ne de içerlerde bir tek köle aldığını ya da sattığını, ihraç ettiğini ya da buna yardım ettiğini kimse ileri süremez".[9] Alain Borer'e göre köle ticareti ta başından itibaren Arapların özel

çalışma alanına giriyordu. Bu ticaret on iki ailenin elindeydi. Ve geniş Choa krallığında bütün köle tüccarları Müslümandılar.[10] Marki Antinori'nin belirttiğine göre Habeşistan'da yasa köle satın almaya izin vermiştir, ama köle satışını yasaklamıştır. Yasayı çiğneyenlerin en azından sağ elleri kesiliyormuş.[11] Bu çelişkili gibi geliyor : Satışı yasak olduğuna göre, köle nasıl satın alınıyor. Köleyi ya ailesi, ya da bizzat kendisi satıyor. Ama aldığınız köleyi kesinlikle satamıyorsunuz. Onunla ilgili her türlü sorumluluğu yükleniyorsunuz. Köleyi satamıyorsunuz, özgür bırakıyorsunuz. Habeşistan'da köleliğin özel bir statüsü var. Bu statüyü ve kapsadığı ilişkileri bilmeyenler herhangi bir cümleyi kolayca yanlış yorumlayabilirler. Rimbaud'nun cümlesine göre, özel hizmetinde kullanmak üzere iki köle kiralamak istemektedir, günümüzün uşakları gibi. Bu kadar basit. Köle ticaretiyle ilgili olarak yazdıklarımı inandırıcı bulmayanlar Alain Borer'in iki kitabını[12] okuyabilirler.

Rimbaud'nun Müslümanlığı Safsatası :

Rimbaud'nun Müslümanlaştırılması ameliyatını bana anlattıkları zaman pek inanamamıştım. Birkaç yıl önce de Rimbaud'nun ölmeden Müslüman olduğu safsatalarını duymuştum. Meğer doğruymuş. Cerrah-mütercim Mahmut Kanık'ın "terceme"si önümde duruyor: *Rimbaud, Cehennemde Bir Mevsim – Aydınlanışlar*.[13]

Rimbaud'nun düzyazı şiirlerinin yeni bir çevirisinin yayımlanması çok iyi bir şey. Çünkü dünyanın her yerinde klasik şair ve yazarların birden fazla çevirileri vardır. Bu çeviriler, ilkten sonuncuya doğru gelişirler, daha kusursuzlaşırlar ya da her yeni çevirmen bazı ince yanlışları (çünkü kaba yanlışlar giderek azalmıştır) düzeltmek ya da kaynak metne yeni yorumlar getirmek savındadır. Ben de böyle düşündüm. Çünkü benim çeviriler, Rimbaud'nun daha önce yapılmış olan çevirilerinde bulunan birçok kaba yanlışı düzeltmiş ve bu düzyazı şiirlere yeni bir çeviri dili önermiştir. Çevirmenin önünde böyle bir Türkçe metin de olduğuna göre daha yetkin bir çeviri yaratmak olanağı vardı. Hele bir de Rimbaud'ya daha yaraşır bir şairse. Bunları düşündüm. Gözüme ilk çarpan, çevirmenin *Illuminations* adını *Aydınlanışlar* diye çevirdiği oldu. Kendi kendime "Tüh, dedim, böyle bir çeviri kimsenin aklına gelmemişti(!)" Bu bir yenilikti. İkinci yenilik ise kitabın arka kapağında da yer alan önsöz bölümüydü :

"Rimbaud ölümüne yakın birçok manevi haller yaşamıştır. Ölürken son nefesinde Arapça 'Allah kerim' demiştir. Rimbaud'nun bu son sözü, onun İslama bakışı hakkında bize fikir vermektedir, çünkü kimilerinin ileri sürdüğü gibi, dinsizin birinin ya da Hıristiyan birinin durup dururken ve hayatının en son anında İslama ait bir cümleyi söylemesi kuşkusuz bir rastlantı olamaz. Rimbaud'nun hayatının son dönemi İslamla kaynaşmış bir şekilde geçmiştir. Bu bilinen bir gerçektir. Bu husus hem Batı'da hem de ülkemizde açıkca yazılmıştır." Kapakta yer almayan bir cümleyi de önsözden aktaracağım : "Kitabın sonunda sunduğumuz bir mektup bu gerçeği kanıtlamaktadır." Bu cümlenin anlamı şu : Söz konusu mektup Rimbaud'nun Müslüman olduğu ya da İslama derin bir sempati duyduğu gerçeğini kanıtlamaktadır.

İlkin bu mektubu çözümleyelim sonra yolumuza devam ederiz : Mektubu yazan, Rimbaud'nun kız kardeşi Isabelle. Kime yazmış? Sonradan kocası olacak olan Paterne Berrichon'a? Kim bu Paterne Berrichon? Rimbaud tutkunu önemsiz bir şair, bir Rimbaud yaşamöyküsü yazarı; giriştiği yarışta başka yaşamöyküsü yazarlarının önüne geçip kaynaklara ulaşmak için Rimbaud'nun kız kardeşiyle evlenmiş güvenilmez, farfaracı biri. Isabelle kim? Elbette Rimbaud'nun kız kardeşi, yaşamını ağabeyini bir ermişe dönüştürmek tutkusuna adamış, Rimbaud-Verlaine ilişkisinin belgelerini ortadan kaldırmış, ağabeyinin mektuplarını sansür etmiş, kimi yerde değiştirmiş, fanatik bir taşra kadını ve bütün amacı ailenin namusunu kurtarmak için Rimbaud'nun mazbut biri olduğunu kanıtlamak. İki fanatik sonunda evlenmişler ve gerçek dışı bir Rimbaud yaşamöyküsü yaratmışlar. Ama yaptıkları çalışma bir "hagiographie" (Övgülerle dolu yaşamöyküsü) sayıldığı için güvenilirlik düzeyi çok düşük. Hatta zaman zaman alay konusu. Bu konuda fazla ayrıntıya girmek istemiyorum, çünkü bu yazının boyutlarını çok aşar Isabelle Rimbaud-Paterne Berrichon komedisi.

Ve hemen Mahmut Kanık beye bir suçüstü yapalım! Isabelle'in 2 Ağustos 1896 tarihli mektubunda yer alan, Rimbaud'nun 6 Mayıs 1883 tarihli mektubundan alınmış cümleyi buraya yazmadan önce iki mektubu karşılaştıracağım. Çünkü Isabelle'e hiç güvenim yok. Bakıyorum. Isabelle herhangi bir hainlik yapmamış cümleye. Cümle şu : COMME LES MUSULMANS, JE SAİS QUE CE QUI ARRIVE ARRIVE, ET C'EST TOUT. Rimbaud'nun bu cümleyi hangi tarihsel, toplumsal, ekonomik, bireysel, duygusal, düşünsel, vb., ortamda yazdığını yani ruh çözümlemesini bir yana bırakıp Mahmut Kanık beyin çevirisini de yazalım : "TIPKI MÜSLÜMANLAR GİBİ İNANIYORUM, OLACAK OLAN OLACAKTIR." Bir adım daha atalım ve benim kitabın 1993 yılında yapılan ikinci basımının 8. sayfasından benim çeviriyi aktaralım : "MÜSLÜMANLAR GİBİ OLACAK OLUR, DİYORUM. (ALLAHIN DEDİĞİ OLUR DEMEK İSTİYOR. Ö.İ.)" Şimdi bir de sözcüğü sözcüğüne çeviri yapalım: "MÜSLÜMANLAR GİBİ, OLACAK OLANIN OLACAĞINI BİLİYORUM, VE HEPSİ BU." Peki "İNANIYORUM" nerede? "SAIS"nin mastar hali "SAVOIR" ve bu fiilin Türkçe anlamı BİLMEK. Fransızca-Türkçe sözlükte İNANMAK (CROISE) diye bir anlamı yok. *Robert* ve *Littré* sözlüklerine bakıyorum, acaba SAVOIR fiili CROIRE fiilinin eşanlamlısı mı diye. Değilmiş. Sonuç : Mahmut Kanık bey İslam adına ya da hatırına çeviri sahtekârlığı yapıyor.

Mahmut Kanık nasıl olmuş da görmemiş aynı mektubun sonlarına doğru Rimbaud'nun hasta yatağında durmadan "Allah! Allah kerim!" diye tekrarladığını, Isabelle'e bakarsanız Rimbaud ölümünden önce tekrar Katolik olup dine dönmüştür. Bu tanıklığa pek inanan yok. Antoine Adam[14] hastane rahiplerinin 18-24 Ekim haftasında iki kez Rimbaud'yu görmeye geldiklerini, ama günah çıkarma işini önermeye cesaret edemediklerini; 25 Ekim günü gelen rahibin günah çıkarmak isteyip-istemediğini sorduğunu, Rimbaud'nun bunu kabul ettiğini, ancak kudas ayini yapmadığını yazar. Zaten Rimbaud bir süre sonra sabuklamaya başlamış. Rimbaud niçin direndi : Tanrıtanımaz olduğu için mi yoksa Müslüman olduğu için mi? Herhangi bir yerde herhangi bir şekilde Müslüman olduğuna ilişkin herhangi bir kayıt yok.

Ama Rimbaud'nun ilk yaşamöyküsü yazarlarına göre "Allah kerim!" diyen Rimbaud'nun İslama karşı bir eğilimi vardır. Olabilir! On bir yıl İslam dünyasında, koşullar ve ticaret gereği halkın içinde yaşamış bir insanın Müslüman jargonuyla konuşmasından daha doğal ne olabilir. Şöyle bir düşünelim, aramızda yalıtılmadan yaşayan Hıristiyan ya da Musevî arkadaşlarımız, tıpkı dinsiz Türkler gibi Müslüman jargonuyla konuşmazlar mı? Bu onların Müslüman olduğu anlamına mı gelir? Demek ki kimilerine öyle gelebiliyor. Örneğin benim *Simyacı* çevirimdeki uzmanca dipnot açıklamalarıma bakıp benim bir Yahudi olduğuma karar vermiş bir "Müslüman" gazeteci. Bunu, bana bir şey sormak için telefon ettiği zaman öğrendim.

Benim kanıma göre, Rimbaud ne Hıristiyandı ne de Müslümandı; rahiple hatır için görüşmüştü ve İslama karşı sempatisi vardı. Bu, şair Rimbaud'nun konumunda neyi değiştirir. Hiçbir şeyi. Çünkü Rimbaud ölümünden on beş yıl önce "yapıt"ını tamamlamıştı. Bu metimler, tanrısız ve dinsiz bir bilimseverin mistik izler yaşıyan isyankâr şiirleridir. Ve bu şiirleri de bu bakış açısı içinde çevirmek gerekir. Yani Rimbaud'nun şiirlerini (kendisi ironi için yapmadıysa) herhangi bir dinin jargonuyla çeviremezsiniz. Çevirirseniz, çevirmen olarak dürüstlüğünüzü yitirirsiniz.

Bu bakımdan Mahmut Kanık dürüst bir çevirmen değil.

Örneğin L'ESPRIT sözcüğü Fransızcanın belki de en çok anlamı olan en karmaşık sözcüğüdür. Sözcüğün anlamını metinsel anlam ve yazarın zihinsel yapısı belirler. Örneğin *İncil* bağlamında "Tanrı'nın soluğu" anlamındadır. Rimbaud'nun bu sözcüğü dinsel anlamıyla kullanması pek akla yatkın değil. Zaten "Ruh" demek istediği zaman "l'âme" sözcüğünü kullanıyor. Rimbaud sözcüğün dünyasal anlamlarını kullanmaktadır : *Akıl, bilinç, zihin, düşünce...* anlamında. Ama çevirmen gördüğü yerde L'ESPRIT'yi RUH diye çevirmiş.

LE DIEU sözcüğü ancak İslami bağlamda ALLAH olarak çevrilir. Böyle bir "teamül" vardır. Museviler için RAB, Müslümanlar için ALLAH, Hıristiyanlar için TANRI. Çevirmen zaman zaman Allah'ı kullanıyor.

"Cehennem Gecesi" adlı şiirdeki LE CATECHISME'in anlamı "Din dersi", "Din kitabı"dır. Bu ismin fiili olan CATESHISER ise "Hıristiyanlığın temel bilgilerini öğretmek"tir. Bu nedenle bu sözcüğü çevirmenin yaptığı gibi "İLMİHAL BİLGİLERİNİ" diye çevirmek, metne İslami bir hava vermek çabasını kanıtlar.

ADEN ya da EDEN'i (ki cennet anlamına gelir) ADN halinde yazmak da aynı anlama gelir. Metni Araplaştırmak da cabası! (s. 65)

İMKÂNSIZ (L'IMPOSSIBLE-OLANAKSIZ) adlı şiirde geçen LA SAGESSE BÂTARDE DU CORAN isim tamlamasını "KUR'AN'IN KARMAŞIK BİLGELİĞİ" diye çevirmiş. Ama BATARD(E) sıfatının KARMAŞIK'lıkla bir ilişkisi yok. Bu sözcüğün sözlük anlamları şunlar : Piç, soysuzlaşmış, bozulmuş, (hayvanlarda) kırma, (mimarlıkta) melez; belirli olmayan, açık olmayan. Ben "Kuran'ın bozulmuş bilgeliği" diye çevirmişim.

MASAL (s. 81) adlı şiirde (CONTE) UN PRINCE'i "Bir Şehzade" diye çeviriyor. Bu sözcüğün genel anlamı HÜKÜMDAR'dır, bilindiği gibi PRENS de denir Hükümdar'ın oğlu için.

Çevirmenin Rimbaud'nun şiirlerini Müslümanlaştırmak gayretlerine bu kadar örnek yeterli. İsteyen bu incelemeyi genişletebilir.

Gelelim çevirinin durumuna : Çevirmenin önsözünde de belirttiği gibi elinin altında İlhan Berk'in, Erdoğan Alkan'ın, Özdemir İnce'nin, Can Alkor'un, Tahsin Saraç'ın ve Sezai Karakoç'un çevirileri var. Ben Sezai Karakoç'un çevirilerini görmedim. Tahsin Saraç'ın ise bildiğimiz kadarıyla Rimbaud'nun düzyazı şiirlerinin kitap halinde çevirisi yok. Geriye dört çeviri kalıyor. İlhan Berk ile Can Alkor'un çevirileri tam çeviri değil. İlhan Berk ve Erdoğan Alkan'ın çevirilerine ilişkin düşüncelerim hiç de olumlu değil. Tarafsız yazarların bu çevirilere ilişkin düşüncelerini okumak isteyenlere, daha önce olduğu gibi, FRANKOFONİ'nin 1992 yılında Ankara'da yayımlanan 4. Ortak Kitap'ını salık verebilirim. Çeviri deontojisi gereği, benden önce yapılmış olan çevirileri yeterli bulmuş olsaydım, çeviri yapmazdım. Çevirim hakkında şunu söyleyebilirim : Benden önceki çevirilerde görülen ve eleştirilen bütün "kaba" yanlışları düzeltmektedir bu çeviri. Önsözü hiç de fena değildir ve kitabın sonunda titiz bir emeğin ürünü olan açıklamalar vardır. Dolayısıyla Mahmut Kanık'ın işi epeyce kolaylaşmıştır : Çeviriyi geliştirecek, "ince" yanlışlar varsa düzeltecek, kendisinden önceki çevirilerin çeviri-şiir dilini beğenmediği için (yoksa neden çevirsin) yeni bir şiirsel dil önerecektir. Önermiş ve Rimbaud'nun şiirlerini geriye dönük olarak Müslümanlaştırmıştır.

Mahmut Kanık'ın çevirisine şöyle bir bakışla, benim çevirimin üzerinden kopya çektiği, bazı sözcüklerin Osmanlıcalarını yeğlediği, cümlelerde sözdizim ögelerinin yerini değiştirdiği, herhangi bir "ince" düzelti getirmediği, buna karşın benden önceki çevirmenlerin "Kaba" yanlışlarını tekrarladığı anlaşılıyor. Demek ki bir bildiği var, "kaba" yanlışları doğru sanıp benim düzeltmelerimi elinin tersiyle ittiğine göre.

Çevirideki "ince" yanlışları, "kaba" yorumları, dilsel ilkellikleri bir yana bırakıp tekrarlanan ve yeni kaba yanlışların bazılarını göstermeye çalışacağım :

– Georges Izambard'a mektup (s. 137) EN FILLES : KIZLAR olarak çevirmiş. Sözlük anlamı olarak doğru, ancak bağlamdaki anlamı yanlıştır. Elinin altında olduğunu yazdığı Antoine Adam'ın kitabının[16] 248. sayfasında (bendeki 1972 baskısı) yer alan mektubun sekizinci satırındaki *en filles* sözcüğünün yanındaki "3" sayısının, 1074. sayfada sözcüğün "şarap şişesi" anlamına geldiğini gösterdiğini kolayca öğrenebilirdi. Demek ki çevirmenin bir bildiği var!

– Aynı mektup (s.138) TOUS LES SENS'ı "bütün duygular" diye çevirmiş ama daha önce açıklamış olduğum gibi "bütün duyuları" demesi gerekirdi.

Aynı sayfadaki VOYANT sözcüğünü "gaibi kurcalayan", L'INCONNU'yü "bilinmeyen *varlık*" olarak çevirmesi ise metni dinselleştirme çabasının bir başka örneği.

– Paul Demeny'ye mektup'ta (s. 142) LES SENS'ı "Bütün anlamlar" diye çevirmiş. Daha önce bu sözcüğün "Bütün duyular" olarak çevrilmesi gerektiğini açıklamıştım.

Çevirmenin elinin altında, gözünün önünde doğru örnek (benim çevirinin önsözü, s. 14) olmasına karşın bir "kaba" yanlışta ısrarının anlamı ne olabilir?

Bir başka "kaba" yanlış : "Tufandan Sonra" adlı şiirdeki (s. 76) SAĞIRLAR (*Sağırlar,* küçük göl). Fransızcası şöyle : "SOURDS, ETANG". "Sourds" sözcüğü aralarında Mahmut Kanık'ın da olduğu birkaç çevirmenin sandığı gibi bu sözcük SAĞIR (SOURD) sözcüğünün çoğulu değil, SOURDRE (Fışkırmak, kaynamak) fiilinin emir kipinin üçüncü tekil şahsıdır. Bu nedenle, benim çevirdiğim gibi "Fışkır, gölcük" (s. 104) olarak çevrilmesi gerekir. Önünde doğru örnek duruyor ama çevirmen, "Yahu, bu adam bunu neden böyle çevirdi?" diye merak bile etmiyor.

– KÖTÜ SOY (s. 32). "Kilisenin ablası Fransa'nın tarihini anımsıyorum" diye çevrilen cümlenin Fransızcası şöyle : "JE ME RAPPELLE L'HISTOIRE DE LA FRANCE FILLE AINÉE DE L'EGLISE". Bu cümlenin doğru çevirisi şöyle: "Anımsıyorum Kilise'nin büyük kızı Fransa'nın tarihini." (s. 60)

Çevirmenin hiç aklına gelmiyor : Fransa, Kilise'nin neden ablası olsun. Rimbaud "Fransa" sözcüğünü yazmamış olsaydı bile "Kilise'nin büyük kızı" Fransa olarak anlaşılırdı. Çünkü Hıristiyanlık bağlamında bu böyle bilinir. Çeviri sadece yorum açısından yanlış değil, dilbigisel çeviri olarak da çok "kaba" bir yanlış.

Aynı şiirde birçok orta halli yanlış var :

KUDÜS (s. 32) diye çevirilen SOLYME'nin günümüzdeki adı "Jérusalem"dir. Bu kente Yahudiler ve Hıristiyanlar "Yerüşalim" (Tevrat ve İncil'de) ya da "Jerusalem" derler; Müslümanlar ise Kudüs derler. Rimbaud bu sözcüğü yazdığı zaman sanırım Müslüman(!) değildi.

Başka "orta" ve "küçük" yanlışları geçiyorum.

"Şimşek" ya da "yıldırım"ı "gökgürültüsü" olarak çevirdiği için ortaya İkinci Yenisel cümleler çıkıyor : "Bir milyar gökgürültüsü gibi ışıldayan" (s. 36)

– "Haçlı seferleri" (s.51). "CROISADE" sözcüğünün bu anlama gelmesi için "C" harfinin büyük harf olarak yazılması gerekir; küçük harfle yazıldığı zaman "sefer" anlamına gelir.

Aynı cümle içinde yer alan "RELATION" sözcüğü "ilgisiz" diye çevrilmiş. Doğru anlamı "gezi, seyahat öyküsü"dür, yani "seyahatname"dir.

Mahmut Kanık nasıl bir çevirmen anlayamadım : Önünde doğru örnek dururken başına işler açıyor.

Bu kadar yeter : Başım ağrımaya başladı. Hoş görülmesi olanaksız yanlışların hepsini yazacak olsam en azından on sayfa daha yazmam gerekecek. İnsanın Rimbaud şiirlerinde bunca kaba yanlış yapması anlamsız. Çünkü bütün ciddi basımların sonunda onlarca, yüzlerce sayfalık açıklamalar, yorumlar vardır. Çevirmen Mahmut Kanık bütün katkı savına karşın bu açıklamaların hiçbirine bakmamış. Hiç olmazsa, benim çevirime baktığına göre, "bu adam bunu neden böyle yapmış?" diye merak edip araştırsaydı ya da birine sorsaydı.

Son olarak bir genel yanlışa değineceğim :

Rimbaud, ünlü "sesliler" şiiri ile "Sözün Simyası"nda harfleri renklendirir :

"J'inventai la couleur des voyelles! - A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert."

Bu dize genellikle şöyle çevrilmekte (Mahmut Kanık'ın yaptığı gibi) :

"Sesli harflerin rengini buldum! A kara, E ak, I kırmızı, O mavi, U yeşil." (s. 51)

Yalnızca Mahmut Kanık değil bütün çevirmenler bu yanlışı yapmışlardır. Neden mi yanlış? Çünkü :

Fransızcada Türkçede olduğu gibi E, I, U harfleri yoktur. Bu harfler bütün dillerde olduğu gibi bazı seslerin fonetik (aslında fonetik işaretleri başka türlüdür) işaretleridir. Fransızlar bu harfleri Ö, İ ve Ü olarak okurlar. Buna göre doğru çevirinin şöyle olması gerekir :

"Rengini buldum sesli harflerin! A kara, Ö ak, İ kırmızı, O mavi, Ü yeşil." (17)

Bundan sonraki yazımda Rimbaud'yu ve onun büyük yapıtını ele alacağım. ❑

(1) Özdemir İnce, *Tabula Rasa,* Can Yayınları, 1992. S.38

(2) Hugo Friedrich, *Structures de la poésie modern* (Die Struktur der Modernen Lyryk), Donoel/Gonthier Ed. Paris 1976. S.189.

(3) Ernest Delahaye, *Rimbaud, L'Artiste et l'être moral,* Messein, 1923, s.72.

(4) Suzanne Bernard, *Le Poème en prose, de Baudelaire jusqu'à nos jours,* Librairie Nizet, Paris, 1959. S.162.

(5) Tahsin Saraç, *Rimbaud'nun Mektupları,* Düşün Yayınevi, İstanbul, 1985.

(6) Şiirlik Dergisi (Berlin) Sayı : 51, Mayıs 1998.

(7) Arthur Rimbaud, *Cehennemde Bir Mevsim-Illuminations,* Çev : Özdemir İnce, Can Yayınları, 1993. s. 19 (Önsöz).

(8) Antoine Adam, *Oeuvres Complêtes,* Gallimard 1972. S. LI.

(9) Antoine Adam. A.g.e. ss. 418-419.

(10) Alain Borer, *Un Sieur Rimbaud,* Le Livre de Poche, S.203.

(11) Alain Borer, A.g.e. S.203.

(12) Alain Borer, *Un Sieur Rimbaud,* Le Livre de Poche. Alain Borer, *Rimbaud en Abyssinie,* Ed. du Seuil, 1984.

(13) Rimbaud, *Cehennemde Bir Mevsim / Aydınlanışlar,* Çev: Mahmut Kanık. İz Yayınları, 1997.

(14) Antoine Adam, A.g.e. s. LII.

(15) Jean Bourguignon et Charles Houin, *Vie d'Arthur Rimbaud,* Ed.Payot, 1991. s. 1983.

(16) Antoine Adam, A.g.e. ss. 248 ve 1074.

(17) Arthur Rimbaud – Özdemir İnce, A.g.e. s. 81.

JOHN BERGER

Ve Yüzleriniz, Kalbim, Fotoğraflar Kadar Kısa Ömürlü

Şiirin Saati

ADAM YAYINLARI

Refik Durbaş

GERÇEKTEN GELDİ Mİ GÜZ?

Güz geldi, seninle geldi
sevincin ve kederinle geldi
gurbetin ve sılanla
hasretin ve hasretliğimle

Yağmurunu ve rüzgârını yitirmiş
gökyüzü gibiydim geldiğinde

Seninle buldum geç ömrümün
yağmurunu ve rüzgârını

Gökyüzü kesildi bedenim

Kalbim kasımpatları açtı
erken uyandı menekşeler

Geldin, sigarayı bırakamadım
aşkın, nikotin kokusuyla
damarlarımda dolaşıyor şimdi

Oysa bu lanetli kentin
çıkmaz ve ara sokaklarında
adını aramaktayım hâlâ

Güvercinler kuşattı meydanları

Kaç geceler karanlığın
altına yazmıştım sevdanı
Kaç gündüzler
karasevdamı aydınlığın alnına

Bir fotoğrafta olsun
ellerini tutmak isterdim
başımı dizlerine koyup uyumak

Zülüflerin yüzüme dökülürdü
kirpiklerinin gölgesi
yüreğimin dehlizine

O dehlizde saklardım seni
kederini bir sandığa kilitlerdim
hüznüne kelepçeler vururdum

Beni sana vururdum

Güller ve yasemenlerle
bir de kanadına
hasret bulaşmış turnalarla

Seni bana uçururdum

Güz geldi diye mi
siyahlar içindesin
hani maviye boyayacaktın
saçlarını ve kalbini?

Rüzgârın küpesini takacaktın
ömrüme
bulutların kolyesini
ömrüme

Hani bedenini sevdanın
sevincin masmavi rengiyle
donatacak da
gökyüzü ve yeryüzüne açacaktın
gündüzün ve gecenin kapısını?

Güz geldi, seninle geldi
sigarayı bırakamadım
sevdan ile karasevdam arasında
durmaktayım şimdi

Gerçekten geldi mi güz?

TÜLAY TURA BÖRTECENE

Mehmet Ergüven

Tülay Tura Börtecene'nin ilk bakışta renkle keyfi hesaplaşmayı çağrıştıran resimleri, gerçekte önceden tasarlanmış olanın sonucudur hep; burada rastlantıya dayalı olan, sadece tasarımın gerçekleşme aşamasında fiili üretim sürecine kendiliğinden katılandır. Bu noktada sanatçıya rağmen oluş sürecine eşlik eden rastlantı ise, yaratma özgürlüğünün gereksindiği devinim alanıdır hiç şüphesiz; rastlantı payını sıfıra indirgeyen üretim modelinde sanat ile zanaat arasındaki sınır çizgisi iptal olmuştur çünkü.

Ne var ki önceden tasarlanmış olanda rastlantıya zemin hazırlayan özgür devinim alanı, aynı zamanda bu alana sıkışıp, gereğinin yerine getirilmesini talep eder sanatçıdan. Bir başka deyişle sanatta yaratıcı özgürlüğün önkoşulu, kuraldışı olanı kuralla çerçeveleyebilme yetisidir; aksi takdirde soyutlama iradesinin gereksindiği doğurgan boşluk, yaslanacağı yeri yitirmiş olmaktan ötürü – bu, taşıyıcı zemin olma niteliğini yitirmekle eşanlamlıdır ayrıca – kendine yuvarlanmaya mahkûmdur.

Börtecene'de çoğun doğmaca olduğu izlenimi bırakan *amorph* renk kümelerinin birbiri içine geçişteki rahatlık, ister istemez tasarlama kavramına yüklenen anlamı gündeme getirir. Gerçekten de düzenleme ilkesinin salt sentaktik kaygıya bağlı olduğu böyle bir üretim modeline dikkatli bakınca, tasarlamanın ardındaki itici güç ya da zihinsel sürecin başlı başına bir muamma olduğunu görmekte gecikmeyiz. Bu bağlamda renkle oyun söz konusu olmadığına göre sanatçıyı harekete geçiren dürtüye tutarlı bir yanıt arayışı epey zora koşar bizi. Öte yandan resmin oluş sürecine koşut şekillendiği yanılsaması, tasarlamanın ardındaki tinsel süreci çözümlemeye yönelik her türlü girişimi peşinen etkisiz hale getirmek için fırsat kollamaktadır nerdeyse. Hiç kuşkusuz Börtecene de tasavvur ettiği şeyi ancak resim bittikten sonra görür; ama bu, son tahlilde belirleyici merci olan o tasarımın irdelenmesi zorunluluğunu değiştirmez.

Börtecene, bizzat kendisinin açıkladığı üzere, yeni bir resme kafasında hazır olduktan sonra başlıyorsa, burada tasarımın model ve suretle ilişkisi büsbütün önem kazanmaktadır. Kısaca anımsamaya çalışalım : Soyut resmin modeli – büyük ölçüde ve özü gereği –, tasavvur edilene koşut olarak ortaya çıkar; sonuçta tecessüm eden ise tasarlanan şeyin sureti değil modelidir artık; çünkü sureti olduğu şeyi *ex nihilio* var etmek zorundadır soyut resim. Bu da olmayan modelden hareketle resmedilende, düzenle-

me ilkesine örnek teşkil edenin tamamıyla yaşantı içeriğine devredildiğini gösterir bize; muhayyel model, yapıt tamamlandıktan sonra sadece görünür olmaya hak kazanmaz, aynı zamanda tasavvur edilebilir hale gelir. Buna göre soyut resim, açık yapıt poetikası bağlamında, izleyiciyi ortak tasavvura çağıran tamamlanmamış tasarımdır – uç noktadaki soyutlama iradesi, ertelenmiş tasavvur olarak, modeline ancak resim bittikten sonra kavuşur.

Bütün bunlar, özünde algıya dayalı öznel ve somut yaşantıların uzantısındaki tasarım ile suret arasındaki ilişkiyi bir kez daha gündeme getirir; çünkü, Vilém Flusser'in de özenle vurguladığı gibi, suretin ardındaki temsil iradesi, kendisini harekete geçiren gücü bütünüyle tasarıma borçludur : "Suret, somut yaşantıdan kazanılmış soyutlamadır; bu yaşantı, mekândan derinliği, zamandan akışı ve dolaysız öznelliği çekip çıkarmakta-

Tuval Üzerine Yağlıboya, 110x90 cm. 1996

dır. Suret çıkartmadır – tıpkı bir manzaranın çıkartması olan harita gibi."

O halde, soyut resim de olsa, tasavvur edilene koşut olarak ortaya çıkan temsilin kökeninde, daima algıdan kaynaklanan öznel ve somut yaşantının belirleyici rol oynadığını rahatça söyleyebiliriz. Bir başka deyişle soyutlama, algıdan kaynaklanan öznel ve somut yaşantı aracılığı ile gerçekleşir hep. Demek ki, soyut resimde tasavvur edilene koşut olarak ortaya çıkan model, tasarlanan şeyden ne denli bağımsız olursa olsun, özünde suret olmanın sorumluluğunu üstlenmek zorundadır; bu da soyutlama iradesinin her şeye rağmen somut yaşam ile ilişkisini sürdürmeye mecbur olduğunu gösterir bize. Soyutlama istenci, gerçekten somut yaşam, kopma arzusundan değil, insani olanı *dil*'de sonsuz sayıda şifreleme 'kodlama' olasılığından alır gücünü.

Börtecene'de malzeme estetiğine öncelik tanıyan üretim modeli, figüröncesi olana bile uzak durmasına karşın, hiçbir zaman nesne-resim'in ilgi alanına girmez. Buna göre üzerine sürüldüğü satıh ile rengin özdeşleşme yönündeki eğilimi bu resme tamamen yabancıdır. Nitekim biraz dikkatli bakınca görmekte gecikmeyiz : Üçüncü boyut yanılsaması, sadece boşluk duygusunu gizemli kozmos?) pekiştirme pahasına iptal edilmiştir burada – yer yer pertavsız altındaki kaleydoskopu çağrıştıran *locus amoenus* ise içine her şeyin boca edilebildiği bir özgürlük alanıdır Börtecene'de.

Öte yandan rengin sadece kendini renklendirmek üzere varolduğu bu düzenleme ilkesinde ön, arka yahut alt, üst ilişkisi dağılmanın eşiğine gelmesine rağmen, tuhaf bir biçimde varlığını sürdürmeye devam eder; ancak görmekten çok – ya da en az onun kadar – hissettiğimiz bir şeydir bu; çünkü burada söz konusu olan tözdönüşümü renk ile algılamakta güçlük çektiğimiz *amorph* kütleler

Tuval Üzerine Yağlıboya, 200x90 cm., 1998

arasında değil, doğrudan doğruya dipyüzey ile onun önünde yer alan arasında karşımıza çıkar. Öyle ki, ön arka ilişkisini eşzamanlı soğuran renk, sonuçta bunların ortak tözüdür artık.

Börtecene, bir şeye işaret etmek yerine doğrudan doğruya işaret etmenin kendisini sorgular. Dolayısıyla *anlam*'dan ziyade *medlûl*'den söz etmek gerekir burada; çıplak (katıksız) delâlet ise dolaylı yoldan imlediği boşluk yanılsaması ile sonuçta ikiye katlanmıştır. Bu nedenle kimi kez embriyo-

nu çağrıştıran premature organizmalar kümesini bir şeye benzetmek yerine benzediği şeyden soyutladığımız ölçüde Börtecene'nin öngördüğü dil ile diyaloğa girme olanağı buluruz.

Hiç kuşkusuz bu resimlerin oluş sürecine her zaman aşkın bir ruh hali eşlik eder; ancak rastlantıya önceden belirlenmiş olanın sınırları içinde kaldığı sürece yer vardır; suretin yaşantıdaki tortuya mütekabiliyeti (tasavvurun temsili) düzenleme ilkesinin önkoşuludur çünkü. Bu bağlamda Börtecene'nin açıklamakta zorlandığı daire, küre vb. şekilleri ısrarla kullanması, tesadüfi olana bırakılan açık kapı değil, düpedüz rastlantının kurcalanmasıdır. Buna göre tuval yüzeyine egemen olan kütle sürekli kendi içinde dönerek izleyiciye yakınlaşır – dahası : Söz konusu şekiller, temsilini üstlendiği *alter ego*'ya bir tür sürekli bas mantığı içinde devamlı refakat eder – daire ve küre asıl olmadığı yerde vardır.

Muhayyel bir dipyüzeyden başlayan bu nebülöz kütle, izleyiciye doğru yaklaşıp şişerken ancak tepe noktasında tuval sathına değmekten ötürü hiçbir zaman bu yüzeye toslayıp yassılaşmaz. Bu da Börtecene'nin resmine karşıdan değil yukarıdan baktığımız izlenimine yol açar hep. Bu bağlamda tuval yüzeyi aşağıya açılan bir boşluğu çağrıştırır bize. Börtecene üretim aşamasında tepe noktasından başlayıp aşağıya doğru yayılsa bile sonuç değişmez : Sarmalın eşiğindeki renk kütlelerinin aşağıdan yukarıya doğru çekilerek tamamlandığı resimlerdir bunlar.

Dipyüzey ile *şekilsi*'nin karşılıklı olarak birbirini soğurduğu bu döngüsel sonsuzlukta her şeyin kendi ışığı ile aydınlanması ise resme yukarıdan baktığımız izlenimini daha da pekiştirir – ışık, aydınlattığı şeyi dıştan gelip yalamak yerine, alttan ona gelerek ışıldatır sanki. Ne var ki, bu noktadan hareketle *belli* bir ışık kaynağından söz etmek bizi yanıltır; çünkü Börtecene'nin öngördüğü dildeki kuraldışı ayrıntılar, bütüne müdahele hakkını daima saklı tutar. Buna göre resme koşut düzlemlerin (*planparallel*) iptal noktasına varıncaya dek iç içe geçtiği bir üretim tarzı ile ışığın saklı tabakalar halinde yayılma eğilimi arasındaki ilişki, tuhaf ama o ölçüde gizemli bir gerilime yol açar burada; zira hayali dipyüzey önündeki kütle, şişkin espas olarak her şeyi istila edip yutmuştur. Dolayısıyla Börtecene'de aşağıya doğru inen bir boşlukla eşanlamlı mekândan söz edilecekse, bunu *şekilsiz* olan (şişkin espas) ile muhayyel dipyüzey arasındaki ilişkiden başka bir yerde arayamayız.

Öte yandan Börtecene'nin resimlerinde ışık aracılığı ile elde edilen oylum ve üst/alt yanılsamasında çoğu defa aynı ilkenin geçerli olduğunu görürüz : Boşluk ya da üç boyutlu kabarcığa dönüşmüş bulutsuya değgin illüzyonun ardında, renge siyah veya beyaz gibi renksiz renkle müdaheleden ziyade, rengin sıcak/soğuk ilişkisine göre kullanımı belirleyici roldedir daima.

Hiç kuşkusuz bütün bunlar sanatçının neyi tasavvur ettiği konusunda hiçbir somut ipucu vermez bize; ancak Börtecene'nin de böyle bir kaygısı yoktur zaten; yaşam boyu kendisini kendinde arayan biri olarak tasavvurun imkânlarını sınayıp, bunlarla hesaplaşmak onun resim yapması için yeterli sebeptir çünkü. Apaçık : Burada söz konusu olan şey, izleyiciye kendi bilinç ve yaşantı niteliği ile başbaşa kalmak üzere çıkarılan bir davetiyedir son çözümlemede – dahası : Börtecene'de kendisine bakmak zorunda olduğunu fark etmeyen izleyici, görmeyi peşinen rafa kaldırmıştır. ❑

ATAÇ'LA GELEN

Mustafa Şerif Onaran

Ataç, Türkçenin tümce yapısını, konuşma dilinin akıcı kolaylığına dönüştürmüştü. Özleşme dilini daha iyi kullanabilmek için böyle bir değişikliğe gerekseme duymuş olabilir. Sözcükler tek tek çok önemli olsa da, sözcüklere tümcenin yapısı içinde yaşam kazandırmak daha önemlidir. Tümce yapısındaki bu kurguya "devrik tümce" diyordu Ataç.

Türkçenin alışılmış tümce yapısında özne başta, eylem sonda, tümleç ortadadır. Ama konuşma dilinde bu sözdizimi bozulur. Konuşma dilinin özellikleri yazı diline aktarılınca; yapaylığa düşmeden, doğal karşılanacak bir yazı dili kurmaya özen göstermelidir.

Uygun kullanılırsa bilim yazılarında da yeri vardır devrik tümcenin; ama deneme yazılarında daha kolay uygulanır.

Ataç önce bir denemecidir. Günce mi yazıyor? Bir yazın sorunu üzerinde mi duruyor? Bir şiiri, bir öyküyü mü eleştiriyor? Deneme biçemiyle ele alıyor bu konuları, kesin yargılardan kaçınıyor. Konuşma dilinin akıcı olması da denemeye yaklaşımı kolaylaştırıyor.

Devrik tümceyle sözdiziminin değiştirilmesi yalnız yazıya akıcılık kazandırmaya yaramaz; yerine göre sözü pekiştirmek, anlam kaymalarını daha iyi belirtmek için de kullanılır.

Devrik tümce ustaca kullanılırsa anlatımı tekdüzelikten kurtarır, daha coşkulu bir biçem kazandırır yazıya.

Önce, devrik tümceyi ustaca kullanan bir yazar olduğu için andım Ataç'ı. Ama devrik tümce onunla başlamış değil. Gene onun yazılarından öğreniyoruz ki XV. yüzyıl yazarlarından Mercimek Ahmet de Farsçadan çevirdiği *Kâbusnâme*'de devrik tümce kullanırmış.

Mercimek Ahmet, *Kâbusnâme*'nin önsözünde şunları yazıyor :

"Şöyle bilmek gerekir ki, insanlar arasında Tanrının yarattıklarının en güçsüzü olan ben İlyas oğlu Mercimek Ahmet, – Tanrı ikisini de bağışlasın – bir gün Filibe yolunda padişahın hizmetine vardım. Baktım ki cihanın sultanı, zamanın galibi, sultan soyundan Murat Han (...) elinde bir kitap tutar. Bu hakîr hasta gönüllü, o âlicenap padişaha 'Bu ne kitabıdır?' diye sordum. O tatlı sözüyle 'Kâbusnâme'dir diye yanıt verdi ve dedi ki, 'Hoş kitaptır, içinde çok yararlı şeyler ve öğütler vardır. Ama Fars dilincedir. Bir kişi Türkçeye çevirmişse de anlaşılır değil, açık söylememiş. Bundan dolayı hikâyesinden tat

bulmayız. Ama bir kimse olsa, bu kitabı açık ve anlaşılır bir biçimde çevirse, tâ ki anlamından gönüller haz alsa.' İşte bu hakîr gayret gösterdim, 'Buyurursanız ben çevireyim' deyince, o temiz yürekli padişah, 'Senin ne haddine!' demedi, 'Hemen çevir' diye buyurdu."

Önsözdeki açıklamasından da anlaşılıyor ki içtenlikli bir anlatımı var Mercimek Ahmet'in. Ataç da boşuna beğenmemiş onu.

Türkçenin alışılmış tümce yapısında kimi zaman öyle uzun olur ki tümleç, özneyle eylem arasındaki bağıntı zor anlaşılır. Bu zor anlamayı da kolaylaştırır devrik tümce.

Ama bir konuyu sürekli devrik tümceyle anlatmak isterseniz, okuyanı da yormuş olursunuz.

Ölçü nedir? Ölçü, okuyanın yadırgamaması, kolay okuması, çabuk benimsemesi olmalı.

Ataç'ın *Günce*'sini açtım. (*Günce* I, 1953-1955, Can Yayınları, 1998). Seçerek değil, öylesine bir günü anlatışına baktım. Ataç 13 Eylül 1954 günü şöyle başlamış güncesine :

"Dün akşam geldim Ankara'ya. Kararmıştı ortalık, yolları iyice göremedim. Bu sabah sokağa çıkınca bir sevinç doldu içime : Ne kadar da özlemişim Ankara'yı! Her yanı gülüyor sanki insanın yüzüne, pırıl pırıl... İstanbul'un o hüzünlü gibi, gamlı gibi bakması yok burada. Buranın ışığı bile daha canlı."

Ataç'ın bu anlatımında insanı tedirgin eden bir özellik var mı? Konuşur gibi yazıyor söyleyeceğini, hiç de yadırganmıyor.

Üstelik yazılarında "ve" bağlacını da kullanmaz Ataç. Örnekse yukardaki güncede "İstanbul'un o hüzünlü gibi, gamlı gibi bakması" demeyi daha uygun bulur. "Ve" bağlacını kullanmamak, biçemine de ayrı bir özellik kazandırıyor Ataç'ın.

Mercimek Ahmet *Kâbusnâme*'ye yazdığı önsözde, Sultan Murat'ın 'çevirinin anlaşılmadığı, açık olmadığı, dolayısıyla tad alınarak okunmadığı' sözlerine yer verirken bu sözlerin önemini yitirmediğine de ilgimizi çeker. Özellikle Sultan'ın bilgiç görünüşlü olmadığını, alçak görünüşlü davrandığını anması; Sultan Murat'ın büyüklüğünü simgeler.

Çeviri anlaşılmıyorsa ya Farsçayı ya da Türkçeyi iyi bilmiyordur çeviren. Bir yapıtın çevrilmesinde çevrilecek dilin iyi bilinmesi daha çok önem kazanır. Çeviriden yararlanma olanağı yoksa, tüketilen onca emeğe yazık değil mi?

Günümüzde de önemini koruyor çeviri sorunları. Anlaşılmaz oluşunun ötesinde 'çeviri kokusu' dediğimiz o yabancılaşma dilin özelliğini, tadını, yoğunluğunu bozuyor. Özgün yapıtın neler söylemek istediği tam olarak anlaşılmıyor.

Yazıdaki açık anlatımı ille de çeviride aramanın gereği yok. Kimi yazarları okurken anlamı bozan dil yanlışları, yazının tadına varmamızı zorlaştırıyor. Dil yanlışı olmasa da, tekdüze bir anlatım, belki de konusunu iyi bilmemek yazıyı okunmaz duruma sokuyor.

Konusunu iyi bilmek, değişik görüşteki kişilerle tartışarak kafasında oluşturmak, daha sonra yazıya geçirmek gerekir.

Ersin Salman

O ŞİMDİ BANKACI

Kocaman gözleri vardı teni beyazdı
Onu çırılçıplak hiç görmedim
sutyenini çıkarmazdı

Şiirden
dostluktan
insandan anlar
hayattan anlamazdı

Atladı mı otobüse
bir güncüğüne İstanbul'a gelir
utangaç çocuk gözleriyle gülümser
sessizce sevişir yine sessizce dönerdi kentine
Sutyenini çıkarmazdı

Geçen yıl okulunu bitirdi
bir bankada pazarlama uzmanı şimdi
Parlak bir gelecek var önünde
Son rastlaştığımızda mevsim yazdı
Sutyenini çıkarmazdı

Çalışmasına tanık olduğum Ataç kolay yazardı. Kolay yazardı, derken söylemek istediğimi biraz açmam gerek. Yazmak istediği konuyu yakınındakilerle tartışırdı Ataç.

Ellili yılların Ankara'sında bahar akşamlarını anımsıyorum. Cihan Sokağı'ndaki Türk Dil Kurumu'ndan çıkar, Sıhhiye'den Kızılay'a doğru yürürdük. Neredeyse yarım yüzyıl gerilerde kaldı o anılar! Geniş yaya kaldırımı kalabalık değildir. Ataç, tartıştığı konunun coşkusu içindedir. Kimi zaman durarak sürdürür konuşmayı, kimi zaman karşısındakini dinleyerek...

Artık yazı hazırdır kafasında.

Cihan Sokağı'ndaki Türk Dil Kurumu'nun üst katında, toplantı odasındaki büyük masanın Sıhhiye'ye bakan kıyısında, daktilosunun başına geçmiş, takır takır yazmaktadır.

Konukları gelse bile yazısından ayrılmazdı Ataç, onlarla konuşmayı sürdürürken yazısını tamamlamaya bakardı.

Kolay yazardı, dedimse, konu, kafasında iyice oluştuktan sonra, artık yazıya geçirmek sorun değildi onun için.

Her yazarın kendine özgü bir yazma alışkanlığı var. Ben daha el yazısı dönemini atlatamadım. Elle yazarken geliştiririm düşüncemi, sonra daktiloya çekerken biraz daha düzeltirim. Bilgisayar dönemine hiç geçemedim.

Özleşme diline özendiğim için sözlüklerim başvuru kitaplarım eksik olmaz masamdan.

Türkçenin gücünü bilmeyenler o dilin tadına kolay varamaz. "Bu" benim anadilim bir denizdir, derinliğiyle, gözün erişemeyeceği genişliğiyle, sınırsız gücü, güzellikleriyle..." diyor Doğan Aksan. Yalnız bilimsel özellikleriyle değil, şiirsel incelikleriyle de Türkçeyi iyi bilen bir dilbilimci...

Türkçenin sözvarlığını yeterince biliyor muyuz? Anlam açısından ne gibi özellikleri olduğunun ayrımında mıyız?

Doğan Aksan diyor ki: "Türkçenin anlam yapısını, özelliklerini, anlatım gücünü ortaya koyabilmek için yapılacak en doğru işlerden biri, onun kavramlar dünyasını gözden geçirmek, Türkün dile getirdiği kavramları ve bu dilin anlatım yollarını başka dillerle karşılaştırmaktır." (*Türkçenin Gücü,* Bilgi Dizisi 76, Bilgi Yayınevi, 5. Basım, 1998 Ankara).

Doğan Aksan XV. yüzyılda yaşayan Çağatay ozanı Ali Şîr Nevai'nin de bu yolu denediğini belirtiyor. Böylece Türkçenin ne denli zengin, nasıl, ayrıntıları bile belirleyen bir dil olduğunu, doğadaki her varlığı, bu varlıkların birbirinden olan ayrımlarını, çeşitli duyguları, karşılaşılan olay ve durumları nasıl dile getirdiğini de anlatıyor.

Bir dilin dokusunu tanımak, o dilin ayrıntılardaki özelliklerini sergilemek; dilbilimcinin iyi bilmesi gereken bir konudur. Dil bilinci olan bir yazıncıya düşense, o dilin şiirsel yapısını belirtecek biçimde işlemektir.

Ama denebilir ki, dil yanlışları yüzünden okunmaz, anlaşılmaz durumda olan öyle yazarlar var ki, onların yazılarında şiirsel inceliğin yeri olabilir mi? Şiirsel incelik diye nitelediğimiz dilin anlatım zenginliği, gereksiz bir süs olarak kalırsa, dilin gücünü gösterebilir mi?

Açık anlatım her yazı için geçerli olmayabilir. Yeterli bilginiz yoksa, size yabancı gelen bir konuyu anlamada güçlük çekebilirsiniz. Daha önemlisi kimi konuları açık anlatmak, yazıncılık anlayışı bakımından, gereksiz görülebilir. Biraz sezgilerimize, biraz yorumlarımıza bırakmak daha uygun düşebilir. Belki küçük dokundurmalarla yetinmek, yan anlamlarla konuyu zenginleştirmek, anlatım gücünü artırabilir.

Konunun özelliğine, yazarın biçemine kalmış bir durumdur bu!

Yazıdaki çok katmanlı anlam derinliği; dil yanlışlarının bozduğu, kafa karışıklığının anlamsız duruma getirdiği yazılarla karşılaştırılamaz. Yan anlamlarla çok katmanlı bir anlam derinliği kazanan bir yazı, okurun da düşünce dünyasını zenginleştirir. Yeni bir güzelliğin ayrımına varmak insanı çoğaltan bir duygudur. O duyarlık öyle kaplar ki içimizi; dünyaya bakışımız da değişir artık, insana bakışımız da...

Kuşku yok ki önce söyleyecek sözü olmalı bir yazarın. Ama nasıl söyleyeceğini bilmezse o söz yitip gitmez mi? Sözün etkisi olmazsa söylenmemiş sayılır.

İnci Asena

GÖRMEZDEN GELİN

Ne sabah ezgileri var dudaklarımda
Ne "Denizcinin Öyküsü" kıpırdatıyor bedenimi.

Bütün perdelerimi denize kapattım
Yetiştirdiğim laleleri kapattım bir bir.

Oysa ilk şiirimi İlhan Berk'e kızıp yazmıştım
Karamsar dizelerini okuyup yazmıştım
Umutsuz şiir yazılmamalı, deyip
Kendime söz verip yazmıştım.

Topraktan ekmek fırını
Kibrit çöplerinden ev
Kumdan bağlar bahçeler...

Hep vermek istediğim sevinç ve umut
Benden çekip gitti durup dururken.
Bir propagandaya yenilmişliğim belki bu,
Belki umutsuzluk öyle çok...

Daha açık söylemem gerekirse size
Gözlerimden sessiz yaşlar akıyor tam şu anda
Ayrılıklarda sevgilinin göğsüne akanlar gibi...

Ataç'ın ölümü üzerinden kırk yılı aşkın bir zaman geçti. Değişik yayınevleri kitaplarını yeniden yayımladığına göre ona duyulan ilgi eksik değil. Oysa Ataç, yaşadığı günlerde önemi olsa bile, öldükten kısa bir süre sonra unutulacağını söylerdi.

Nedir Ataç'ı önemli kılan? Belli bir konuyu ele alış biçimi mi? Benimsediği değer yargılarının geçerliliğini koruması mı? Özleşme diline özen göstermesi mi?

Bu sorulara olumlu yanıtlar da verilebilir, olumsuz yanıtlar da.

Bir yazara önem verilirken onun yazış biçimine ilgi duyulması doğaldır. Bir yazar kendini okutmayı sağlayacak beceriyi gösteremezse, daha yaşarken unutulur. Hangi ozanları, hangi yazarları beğenmiş Ataç? Onlar günümüzde de değerlerini koruyorlar mı? Ataç'ın değer ölçülerinde tutarlı olduğu söylenebilir mi?

Sanırım üzerinde durulması gereken önemli özelliklerinden biri de özleşme diline gösterdiği özendir.

Çünkü dil, bütün kirli karışımlara karşın, gelişerek arınan bir ırmak gibi akıyor. Şimdiki Dil Kurumu'nun dilin özleşmesine önem vermediği, uzak kaldığı durumu da gösteriyor ki, bu akışı durdurmak, geriye çevirmek olanaksızdır. Dilin özleştirilmesiyle ilgili çalışmalar bitmeyen, kesintisiz bir süreçtir. Kirlenme yeni boyutlar kazanırken, daha kapsamlı bir çalışma gerekmektedir. Bu savaşımı anlamlı kılan, dil bilincinin oluşmasıdır.

Dil bilincinin oluşmasında, Ataç'ın günümüz yazarlar: üzerindeki etkisi eksilmemiştir, kanısındayım. Çalakalem ya da çalatuş yazmak yerine, kendini denetlemek gereğini duyan yazar, Ataç'ın gözetimi altında olduğunu da unutmaz.

Yazarlık serüveninde her yazarın aşması gereken kendine özgü engelleri olabilir. Yeni bir biçeme ulaşmak, kendi kimliğini bulmak onun bu engelleri nasıl aşacağına bağlıdır.

Bir yazarın kendi kimliğini bulması için Ataç'ın izini sürmesi, ona öykünmeye çalışması gerekmez. O zaman kendi kişiliğini büsbütün yitirmiş olur.

Ataç; yazarlık için bilgi birikiminin yeterli olmadığını, belli bir beğeni düzeyine ulaşmak, basmakalıp yargıların etkisinde kalmamak gerektiğini aşılamıştır. Biraz bilgi kırıntısı, alışılmış yargıların yinelendiği o yukardan bakış yazarlığın tuzaklarıdır. Bu kolaylığa sığınan bir yazarın kimi okurları oyalaması işin kolayına kaçmaktır.

Derviş Yunus bu sözü
Eğri büğrü söyleme
Seni sıygaya çeken
Bir Molla Kasım gelir

dizelerini hangi Yunus söylemiş olursa olsun, zor beğenen, sorgulayan okur için yazmak gerektiğini düşündürmelidir.

Ataç bu düşünceyi doğrudan aşılamaz. Jacques Rigaut'nun sözünü benimser : "Et si j'affirme, j'interroge encore" (Kesin de söylesem, sormaktayım) anlayışından yanadır.

Kesin yargılar zamanla daha çabuk aşınıyor. Hele yazınsal değerinin önemi yoksa, o kesin yargılar gülünç duruma düşüyor zamanla.

Ama öğrenir gibi duruşun arkasında daha etkili bir davranış yok mu?

Denemenin doğasında var bu belirsizlik. O gölgeli anlatımda nice ayrıntıları daha iyi görmek olanağı var.

Gene de kişiliği oluşurken kendine özgü doğrular edinir bir yazar. Açıkça söylenmeyen sözler daha çok etkili olur.

Zor beğenen, okuduklarını aklının tartısında ölçerek benimseyen bir okur için Ataç'ı yeniden tanımanın yararlı olduğunu anımsayalım.

Ataç'la dilimizin gücünü daha iyi öğrenecek, bölmeli kafalardan kurtulacak, hazır yargılarla yetinmeyecek, kendimizi sorğulamaya başlayacağız. Ataç'ı okurken kendimizi daha iyi tanımaya çalışacağız.

Ölümünden bunca yıl sonra yeni okurların ilgisini çektiğine göre. Ataç'ın önemi yadsınamaz. Ataç'la gelen aydınlık daha kararmadı. ❑

Murathan Mungan

ERKEKLER İÇİN DİVAN'DAN

ADI DUA OLAN SEVGİLİM

Yedi rekat günah kıldım bedeninde
Dizlerinde yedi zikir secdeye vardım
İhmalin uzak meleğine teninde aldandım
Yapayalnızdım kendi kalabalığım içinde
Tarih kadar yalnız,
aşka aşina, acıya unutkandım

Er yüzlerde tavaf ettim bunca yıl kalb evini
Kırk yemin kurutmuştur sanırken içimin pınarlarını
İnanmadığım Allah'a
Senin yüzünde inandım
Adı dua olan sevgilim
Yandım yandım yandım

Sessizliğe borcum var birkaç kelime,
Sessizliğe borcum var birkaç feryat,
Sessizliğe borcum var birkaç çığlık,
Sustum, yıllarca sustum kan içinde
Ödeyemedim borcumu onca şiirle
Adı dua olan sevgilim
Yandı ruhumun gömleği
Yedi deryalar içinde
Aştım aştım aştım

Aslında sen yoktun
yalnızca bir duayı sevdim ben
varlığın yalanımdı
aşktım aşktın aşktı
geçti gitti hepsi
geçti gitti işte
dudaklarım kilitli
yasin yasin yasin

Çok şükür ölmeden
son duamı ettim ben
Allah beni terk etti
Kendi dağımı kazdım defterime
Gün geldi burdan da gittim.

1998, Ocak-Mart 1999

AĞLAMANIN VE GÜLMENİN DRAMATURJİSİ

Haluk Şevket Ataseven

Dram sanatının kökeninde yeni doğan bir bebeğin çığlığı vardır. Dram sanatını besleyen ve büyüten, onu insan yaşamının vazgeçilmez bir öğesi yapan da bu ilk çığlıktır.

Yapısında evrenselliği taşıyan insan-bebek, dünyaya geldiği andan itibaren, anneden önce, yetişkinler dünyasının tüm değer yargılarından uzak kutsal bedenine, doğumu yapan doktorun ve hemşirenin eli değmiştir. Bebeğin göbek bağı kesilmiş ve bebek annenin, güven duygusu veren varlığından uzaklaştırılmıştır.

Bebek çığlık çığlığadır, yüzü mor bir kırmızıya dönmüş, dudak kenarları gerilmiş, ağızı büyük bir boşluğu andıracak biçimde açılmış, kaşlar yukarıya doğru, göğü delecek iki mızrak gibi dikilmiştir.

Doğumu gerçekleştiren doktor ve hemşireden sonra bebek annenin kucağına verilir. Anne bütün sevecenliğiyle bebeğini kolları arasına alır, sever ve koklar onu, artık ilk çığlık gitgide ağlamaya dönüşmeye başlar.

O andan itibaren bebek, içgüdüsel olarak iki seçenek arasında kalmıştır. Ya anneyle yeniden bütünleşmek, ya da doğanın bin bir giz taşıyan dünyasında kendine güven verecek bir sığınak bulmak. Ne var ki, onun anneyle bütünleşmesini sağlayan, göbek bağı kesilmiştir. Bir süre sonra da anne onu bırakacak ve bebek kendisine ilk kez soluk aldığı doğada emin bir sığınak aramaya başlayacaktır.

Artık bebek bir annesinin kolları arasında, bir doğanın gizemli dünyası arasında salınıp duracaktır. Bu salınmalar, onun taptaze varlığını törpüleyecek olan "Korku" kavramını, kazınması mümkün olmayan bir leke gibi yaşamına ekleyecektir.

Eğer düşünce dünyasının merkezinde insan varsa, eğer insan bir duygu ve düşünce varlığıysa, o zaman "korku" kavramı evrensel bir kimlik kazanacaktır..

Bebek bu evrensel kimliği varlığında taşıyarak dünyaya gelir ve içgüdüsel olarak "korku" kavramının taşımış olduğu nesneler ve şeyler dünyasının çarpıcı uyarılarına karşı fizyolojik tepkiler gösterir. Ve bütün bir insan yaşamı, korkularla beslenen olumsuzlukların etkilerine tepki göstererek, yaşamsal dengeyi sağlamaya çalışır.

Ne var ki, bu evrensel denge, bizi kuşatan evrenin yaşamında olduğu gibi, sürekli bir parçalanma ve yeniden kurulma düzeni ve düzensizliği içinde gelişir..

Oysa insan bütünleşmek için dünyaya gelmiştir. Buna karşın, gerçek dünyada bütünleşmeyi ya da çoklukta birliği bir türlü gerçekleştiremez. Bu nedenlerden ötürü de insan varlığı özünde trajik-dramatik bir yapıya sahiptir.

İnsan bir soluk almayla yaşam macerasına başlar, ve bir soluk vermeyle de yaşam macerasını noktalar. Bu her iki süreç arasında, gerçek alanda tüm olumsuzluk etkenlerine ve ölüme yenik düşen insan varlığı, bütünselliğe ancakgerçek dışında yaratma eylemini gerçekleştirerek, ölüm korkusunu yumuşatabilir..

Yaratma eylemi, basit bir psişik süreç değil, tersine ontolojik bir süreçtir. Bu ontolojik süreçte doğada olmayan yeni ve yetkin bir varlık ortaya çıkar ki bu özgün varlığın adı : SANAT YAPITIDIR.

Bundan sonra bütün bir yaşam, korkularımızın ürettiği dramatik bir düzenin etkisi altına girmiştir. DRAM, bir kıpırtı, bir eylem, bir başkaldırma, bir çözülme, bir tükenme ve yeniden bütünlenme kavramlarını içinde taşır ve diğer tüm sanatları kendi anlamlarla yüklü dağarcığında besler ve büyütür..

Türkçe Sözlük, "Ağlamak" sözcüğünü ve onun yüklenmiş olduğu kavramları şöyle açıklıyor : "Üzüntü, acı, sevinç, pişmanlık, aldanma vb. etkisiyle gözyaşı dökmek."

Bütün bu sözcükler, çaresizliğin getirmiş olduğu bunalımı ve bu bunalımı destekleyen tedirginlik ve korkuyu içermektedir. Korku ise yok olmak duygusuyla yüklü içiçe geçmiş eşanlamlı bir bağlantıdır.

Bence "Üzüntü", insan varlığında parçalanmış bir görüntüdür. "Acı", toplumsal bir yaradır ve zamanın sağlıklı işleyişini bozar. "Sevinç", yaşamı bir başka boyutta "Acı" ile paylaşır ve tek ayak üzerine kurulan bir denge durumudur. "Pişmanlık", aklın çözülüşü, aklın ürettiği yapay düzenlemelerin varlığımıza eklediği görüntüdür. "Aldanma" ise, bütün bir yaşamdır..

Bu eşzamanlı çağrışımların ve onun ardında yatan çaresizliğin temelindeki sisli görüntü, "Gözyaşı döken" insandır...

Bu nedenlerden ötürü de "Ağlamak" eylemi, insanın dış dünyanın olumsuzluklarına karşı bir SAVUNMA BİÇİMİ'dir..

İnsanın karşısına aldığı dış dünya ise, aklın süzgecinden yarım yamalak geçip gelen ve korku üreten nesnelerin gizemli dünyasıdır. Ve insan bu dünyaya yabancıdır. Ne var ki, ömür boyu sürecek olan yabancılaşma kavramı, günümüz dünyasında yerini parçalanmaya bırakmıştır. Çünkü insan yaşam boyu, sürekli olarak parçalanmaya dayanacak güçte değildir. Bu nedenle yabancılaşma kavramı, parçalanma kavramına dönüşmüştür. Parçalanmanın alternatifi ise bütünleşmedir. Bütünleşme ancak, doğada olmayı doğaya eklenen sanatçının yarattığı (Sanat yapıtı/yla gerçekleşebilir..

Ağlamak eylemini, insanın dış dünyanın olumsuzluklarına karşı bir savunma biçimi olduğunu söylemiştik. İnsan bu savunma biçimini sözlüdil dünyasına kazandırdığı deyimlerle yumuşatmaya çalışmıştır. Bazılarına bir iki örnekle değinecek olursak, bu deyimlerin taşıdığı boş alanlarda, insanı gizliden gizliye belki ürperten, korkutan ve düşündüren "savunma" alanları bu-

lunduğunu görürüz..

Örnekse, "Ağlama ölü için, ağla diri için." Bireyin ölüme ve ölüm korkusuna karşı varlığını savunması. Biyolojik korkuya karşı, psikolojik savunma.. Savunma silahı ise gözyaşı..

Bir başka örnekse, "Ağlar gözden, sahte sözden kendini sakın." Sahte sözler bütün yaşantımızı sarmışsa, sahte gözleri savunmak, onları inandırıcı kılmak için, her ağlayan göze ve gözyaşına nasıl güvenebiliriz?

"Ağlamayan çocuğa meme vermezler"

"Ağlarsa anam ağlar, gerisi yalan ağlar"

Bu örnekler doğrultusunda Ağlamak kavramının iki kişi arasında kurulan bir diyalogda, soru haline dönüşmesi, ilgi alanımızı ve derecede etkiler?

"Gözlerin kızarmış ağladın mı?"

"Boşa geçen yıllarına ağlıyor musun?"

Bu sorularda somutlaşan görüntüler, ağlamak eyleminin dışa vurum biçimidir. Bu dışa vurum biçimi, kendi karşıtını aramak, onunla bütünleşmek, iç bağlantılarla bir denge-uyum durumu yaratmak için devreye girer.

Ve ağlamak karşıtını bulmuştur : Gülmek.

Bundan sonra Gülmek kavramı Ağlamak kavramıyla bütünleşerek, iç bağıntılar zinciriyle, birbirlerini içerecektir..

"Ağlayanın malı gülene hayretmez"

"Ağlarız gülünecek halimize"

"Ağlar mısın, güler misin"

"Gülme komşuna gelir başına"

Böylece ağlamak kavramının getirmiş olduğu savunma biçimi, gülmek kavramının getirmiş olduğu Saldırı biçimiyle bütünleşecek, "Dramatik yapı"nın çok önemli bir boyutunu devreye sokacaktır.

Bence bir saldırı biçimi olan gülmek kavramı, eyleyen bir hale girdiği anda, insanın, özellikle ağır çekimde incelendiğinde, saldırgan bir görünüm aldığı görülecektir.

Yüzümüz çeşitli biçimlere girerek kasılır. Bu kasılma vücudumuzun diğer organlarını da etkiler, titreşimlerin gittikçe arttığı, ritmik bir sarsıntı içinde insan doğal görüntüsüne hızla yabancılaşır. Bu nedenle gülme eylemi "korku"larımıza karşı bizleri "korku"larımızdan arındırmaya yönelik bir saldırı biçimidir.. Bence trajik olan korkularımızın görüntüsüdür, komik olanın ise bu görüntüyü bastırıcı, iyileştirici bir işlevi olması gerekir.

Ağlamakla gülmek, ya da tiyatro sanatına yansıdığı haliyle söylersek, trajik olanla, komik olan bir denge durumudur. Ağlamak ve gülmek, insan varlığının daha henüz nedenlerini açıklayamadığı, dış dünyaya karşı uyum sağlayabilmesini gerçekleştiren bir yapılanma biçimidir..

Bir başka açıdan düşünürsek, insanın trajik yalnızlığı, anneden göbek bağı kesilip yaşama adım atışıyla başlar ve aklın ulaşamadığı evrensel gizemselliğin ürettiği "korku" kavramıyla eşdeğer bir görümüm alır.

Gülme eyleminin ise "korku"larımızı bastırıcı bir işlevi vardır ve önceden bize sunulup kabul ettirilmiş toplumsal yaşam biçimine, her yabancılaştığımız anda devreye girecektir.

Gülme eylemiyle ilintili, şu deyimlere bir göz atalım :

"Adamcağız ömründe hiç gülmedi." Sanırım doğasal ve toplumsal olumsuzluklara karşı kendini savunmaktan (ağlamak) gülmeye (saldırı) vakti olmadı..

"Dün akşam güldük eğlendik.." Burada insanın diğer insanlarla ya da dostlarıyla birlikte olduğu zaman, her birinde birikmiş ortak olumsuzluklara karşı, topluca saldırıya geçmelerinden söz edilebilir..

Şu aşağıdaki kısa deyimlerin bizlere taşıdığı boş alanlar üzerine hep birlikte düşünebiliriz.

"Güle oynaya", "Gülerken ısırır", "Gülmekten kırılmak", "Gülüp geçmek", "Gülüp oynamak".

Bu değerlendirmelerin ışığında düşünürsek, özellikle televizyon ekranları birbiri peşi sıra çıkarılan dizilerin hemen tümünün "gülmece" üzerine kurgulanmış olduğunu görürüz.

Bunların ele aldıkları ve gösterime sundukları olay ve hikâyelerin temelinde aslında trajiye varan toplumsal çarpıklıkların ve olumsuzlukların eleştirisi yatmaktadır. Yani gülme eylemiyle bu olumsuzluklara, çarpıklıklara karşı, saldırıya geçmek...

Şu da görünen ve bilinen bir gerçek ki, tiyatro sanatının yüzyıllardan bu yana alıp getirdiği, ağlamanın ve gülmenin evrensel ikilemi, günümüzün dinamik tiyatro anlayışı doğrultusunda, yeni çözümler, yeni açılımlar getirecek niteliktedir.

Özellikle günümüz gençliği, tiyatro sanatı aracılığıyla toplumsal baskılara, yapmak isteyip, ulaşamadıkları şeylere, sınırlandırılmış yaşamsal özgürlüklere ve en önemlisi, geçmiş zaman diliminde tarihlendirilmiş olaylara karşı, kendilerine bir savunma alanı kuruyorlar. Orada oluşmuş olanı değil, oluşmakta olanı yaşıyorlar. Böylece "Olduğu gibi", "Nasılsa öyle", "Şimdi burada" gerçekleştirdikleri bir dünyada kendilerine özgü bir yaşam biçimini savunuyorlar.

Bu da tiyatro sanatına yeni bir gösterim alanı çalışmasını ve yeni bir gösterim alanı örgütlenmesini getirmektedir.. ❑

MEHMET YAŞIN

Sevgilim Ölü Asker
Işık-Merdiven
Pathos
Sözverici Koltuğu
Hayal Tamiri

ADAM YAYINLARI

Roni Margulies

M'AGAPAS?

Kanada romanını öğrendim,
benim kalemimden Külebi okuyan
Selanikli bir küçük kızdan.

Ortak paydamızdı dil bizim.
İki dilde oyunlar oynar,
bir üçüncüsünde konuşurduk.

Rumca öğretirdi bana,
ben ona Türkçe, becerebildiğimce.
Çekilir İngilizce sevişirdik sonra.

Yarım kaldı gerçi Rumcam ama,
tüm sevgi sözlerini öğrendim.
Geri kalanınıysa sözcüklerin
söylemek gelmiyor zaten içimden,
ne İngilizce, ne Türkçe,
ne de artık öğrenmeyeceğim herhangi bir dilde.

SOFIA

O zaman öyle düşünmüyorduk kuşkusuz ama,
çok gençtik o zamanlar gibi geliyor şimdi bana.
Okul bitmiş. Selanik'e gitmişti yaz için o,
ben İstanbul'a.

Ne sevgiyi ciddiye alıyor insan o yaşlarda,
ne ayrılığı. Telefonda konuşuyorduk ara sıra.
"Gelsene" demişti. Gitmiştim Keşan üzerinden.
Eğlence bu ya!

Denize girmiştik Ege'nin öbür tarafında.
Zeytinlikler, çamlar, ahşap bir taverna.
Üçüncü gün anlamsız bir kavga etmiştik.
Bırakmıştı beni oracıkta.

Bir arkadaşı götürmüştü beni havaalanına.
Beklenmeden çıkagelmişti birden son anda.

Sarılıvermiştik bir şey olmamış gibi.
Götürürken beni uçağa

mavi gözlü bakır bir baykuş almıştı bana.
"Bak" demişti, "bilgelik tanrıçası bu, Sofia".
Masamın bir kenarında oturur hâlâ o baykuş,
ve o günden bu yana

izledikçe 16 yıldır yaşadıklarımızı Elsa'yla
gördüklerine inanamazmış gibi çok zaman
hafifçe gülümseyen bir ifade belirir yüzünde adeta.

GELGİT

İlk geldiğimde İngiltere'ye
yıllardan yetmiş iki yılında
ve ilk gördüğümde Thames
nehrini,

"Nasıl da" demiştim, kendi
kendime, "suları kahverengi.
Nerede Boğaz'ın o maviliği,
o berrak sular!"

Yıllar sonra yürüdüğümde
kıyısında nehrin bir akşamüzeri
çekildiğini gördüm suların,
izledim saatlerce.

Akdeniz'de gelgit olmadığını
Londra'da öğrendim o gece.
Öğrendiğim gibi büyük kısmını
tüm öğrendiklerimin.

Sonra kaç defa şu veya bu kadınla
sular çekildiğinde açıkta kalan
yatağında yürüdüm nehrin,
elleri elimde, yanak yanağa.

Ne zaman suların çekildiğini
görsem şimdi, Elsa gelir yine aklıma.
Gelenler geldi, gidenler gitti,
Elsa kaldı yatağı gibi nehrin hayatımda.

TARİHSELİ SOYUTLAMANIN BİR BİÇİMİ

Semih Gümüş

Somut tarih karşısında önyargılardan, önkabullerden ve körinanlardan uzak duranlar arasında yaratıcı yazarlar ilk sırada gelir. Tanıklık etmenin yolunu tarihsel olanı öykülemekte bulan ya da somut tarihi kurmaca kişilerin ve öykünün artalanı olarak kullanan romancıların tutumu da aynıdır, tarihsel bilgiyi kurmacaya dönüştürüp başkalaştıran yenilikçi romancıların da. Tümü de somut tarihin, birbirlerinden elbette farklı biçimlerde, yeniden yaratıcı yorumuna kalkışırlar.

Tarihsel bilgiyi bir arada bulunması olanaksız düzeyler arasında parçalanmış kurmaca yaşamlara dönüştüren; bu arada hem bugün adına tarihi, hem tarih adına bugünkü bakış açımızı sorgulayan romanlar (örnekse, *Beyazateş Adası*), yazarlar için de, okurlar için de daha çekici geliyor. Postmodern yaratma biçimlerinin sağladığı olanaklardan (kolaylıklardan) *yararlanarak* yazmanın, denebilir ki tadını çıkaran romancılar, yeni bir tarih-kurmaca ilişkisi keşfetmiş oldular. Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale*, *Kara Kitap* ve *Benim Adım Kırmızı*; Nedim Gürsel'in *Boğazkesen*; Haldun Çubukçu'nun *Yıldızsayan*; Gürsel Korat'ın *Zamanyeli* romanlarıyla birlikte Murat Erman'ın *Beyazateş Adası*'da köklerini burada buldular.

Beyazateş Adası, tarihsel kişiliklerle anlatıcı arasında yazarın kurduğu anakronik ilişkilere dayalı kurgusuyla dikkat çekiyor. Yazarın kurguladığı düşlemler romanın öyküsü içindeki tarihsel kişilikleri olmadık kimliklere sokarken, tarihin gölgesini de bugün yaşayanlar üstüne düşürüyor. Murat Erman'ın, Mimar Sinan'ın girdiği altı hali tadını çıkara çıkara anlatırken zamandizini içine yerleştirdiği Floransalı Katolik Attilio, Dalmaçyalı ateşetapar Rinascimente Salamandre (*Semender*), Bizanslı Hıristodulos (*Tanrıkulu*), Osmanlı Sinan-ı Atik bin Abdullah, Leukophyrs'li (*Bozcaadalı*) Anatole (*Gündoğumu*) ve azatlı köle Sinan, sonunda anlatıcı : İtalyan Mimar Ermano Muratore kimliğinde çağcıl bir kişiliğe mi dönüşüyor? Bu yüzden mi, Ermano Muratore (kitabın arka kapağında bir yayıncı hafifliğiyle yazar Murat Erman ile aynı kişi olduğu belirtiliyor) kendi geleceğini geçen yüzyıllar içinden bir ışık gibi süzülen *o kitap*'ın sayfalarında buluyor?..

Ceylan derisi kaplı bir cilt; en iyi kaliteden işlenerek inceltilmiş yeni doğmuş kuzu derisi parşömen yapraklardan oluşan bir kitap : sırrını anlatıcı kahramanımız Ermano Muratore çözecek... Bütün hücreleri yorumlamanın

gizilgücüyle yaratılmış bu kitap, Sinan-ı Atik'i de, Fatih Sultan Mehmet'i de arayıp bulan, sorgulayan bir sihirli küre gibidir. Okur, yazarın bu küre içinde gösterdiği tarihsel kişiliklerin inandırıcı olup olmadıklarını da sorgulayacaktır. Burada yazarın imgelemiyle okurun romandan aldığı imgelemin birbiriyle çatışmasından – yazarın romanda bilerek yüksek tuttuğu bu çatışma olasılığından – ne doğacaktır? Bu soruna, "Tarihi Roman, Roman Gibi Tarih" yazısında Ömer Türkeş de değiniyor : "Yazar bir tarihi şahsiyete kurmaca değerler yüklediği anda, aynı şahsa ilişkin okuyucudaki bilgiler direnişe geçmeye başlar (elbette, bu olumlama etkisi de yapabilir). O andan itibaren metin ve okuyucu arasındaki bağ edebi / estetik olmaktan çıkıp, teorik / ideolojik bir çatışmaya dönüşür."[2]

Örnekse, okurun Mimar Sinan'ı ve Fatih Sultan Mehmet'i ile yazarınkilerin *Beyazateş Adası*'nda adamakıllı çatışma içinde olduğu söylenebilir... Romancının seçtiği tarihsel roman türüne göre, bu çatışmanın karşılığı değişir elbette. *Beyazateş Adası*'nda, romancı – daha doğrusu roman – kazanır. Ne ki, Murat Erman'ın roman kişilerini doğaötesine varan bir gizem içine sokması da romanın iç (yazınsal) gerçekliğini kuşkuya düşürüyor. Bunu üstelik enikonu zorladığı bir bölümde Fatih Sultan Mehmet'in gökbilimleri üstüne kurduğu söylence, hem abartılı fantezileri, hem anlamsızlaşan ayrıntı yığınının Hünkâr'ın söylevini iyice çekiştirmesiyle anlatıyı yüzey yapıda yersizce uzatıyor. (Bu olumsuzluğa Ömer Türkeş de dikkat çekiyor.) Geleneksel bir söylev dili içinde anlatılan bu bölümün olumsuzluğu, romandaki benzerleri arasında birdenbire sivriliyor. Yazarın yaratıcılığı elinde okuru çeken bölümlerin yanı sıra, neredeyse tarih yazıcılığına çıkan düzayak anlatımlar da var...

Murat Erman doğaötesine taşıdığı yaşantıları, ölümle doğum arasında geçişli yaşam kesitleri içindeki bir serüven olarak biçimlendiriyor. "Ölüm mü doğumu, yoksa doğum mu ölümü doğuruyordu? Hangisi ötekine gebe kalıyor?" (s. 91) diye soruyor anlatıcı. Ve Mimar Sinan her seferinde olgun ve çevresini tedirgin eden bir kişilik kazandıktan sonra ölüp bir bebek saflığında yeniden doğuyor. Her yeni doğum ertesinde kazanılmış yeni kimlik çevresinde yazarın kurduğu yaşantı, bazen okurun izlemesini zorlaştıran bir karmaşa içinde, bütün bu anlatılanların gerekli olup olmadığı kuşkusunu okurun aklına sık sık düşürerek uzayıp gidiyor. Asıl sorun romanda tarihseli soyutlamaksa da, Murat Erman'ın kaygısı bu olmamış, yarattığı tarih parodisini belli ki okurun imgeleminde yaşatmayı seçmiştir.

Sonunda Murat Erman okuru tarihi yeniden okumaya, yaşanmış tarihi yeniden yorumlamaya, kendi eleştirel tarih yorumunu aramaya kışkırtan bir romancı tavrıyla asıl olumlu yüzünü gösteriyor. Tarihsel roman yazarları içinde Murat Erman'ın seçtiği yol elbette doğrudur. *Beyazateş Adası*'nı keyfi tarih yorumu içinde harcamak yerine, romanın tarih kavrayışını önemsemiş, dolayısıyla okuru kendi tarih kavrayışına gönderen bir alımlama biçimini üste çıkarmıştır. Gerçeğin içinden hayali olanları eleyebilirse, okur da kendi hayallerini kurgulayabilir... ❑

(1) Murat Erman, *Beyazateş Adası*, Telos Yayıncılık, 1998
(2) "Virgül", Haziran 1998, S : 9

Hüseyin Ferhad

HAZER İÇİN BİRKAÇ SARI GÜL, I

Remil dök, kemik serp
ruh çağır. Ulu şaman

Mür yak, kudüm döv
yır söyle. Ulu şaman

Beni yılana dönüştür
sinsi, mağrur bir engereğe,
cebine koy gurbete götür
kadim yurdumdan daha öteye

Dans et, zılgıt çal
transa gir. Ulu şaman

Beni örümceğe dönüştür
mini minnacık bir böceğe,
ufka, Güneş'e üfür
müruru zamandan daha öteye

HAZER İÇİN BİRKAÇ SARI GÜL, II

Sodom yıkılmadan önceydi
senin Lud'a inişin,
İlk Teşrin'di, kar mevsimiydi
daha el kadardı Filistin.
Kalbin bes bana değil
herkese kilitliydi. Muncuk
Efraim ne bilsin
kardeş olduğunu seninle

Hiçbir şey saklamadım kendime
temize çekerken seyir defterini :
ne bir temrin
ne bir kelime

İlk Teşrin'di, kar mevsimiydi
arka tarafında Hazer'in,
Gomorra yıkılmadan önceydi
senin Nil'i geçişin.
Şamanın işaret ettiği menzil
ne Babil'di, ne İsrail.
Levi ne bilsin
kardeş olduğunu seninle

Muncuk,

İnceltip bir yılanın zehir dişlerini
süt damağına çivileyen özenle
eski bir çöl kavminin
yol işaretlerini süren çocuk

Yoldaşının külleri şu bakır lengerde
hadi al

Şu pirinç kupada da yarım kalmış düşleri
onu da al

Senin telafuz ettiğin harf
ne Elif'ti, ne de Kaf
artık Mekke'den bile uzaktır kalbine
o şehrayin

HAZER İÇİN BİRKAÇ SARI GÜL, III

Yusuf Has Hacib öldü
kalbimin ortasına gömüldü
ona uçmağ yakışır
bana *Kutadgu Bilig*

Mim parmağım karanlıkta
buldu he harfini
Hayati'nin aklı karışır
eğilip bakıldıkta

Kımız dolu kırk çamçak
dök sakî döööööök
tamuya mızrak çakılır
İşbara Asena'ya çıktıkta

Issık-köl'de sazlıkta
ne ıralanır a bilici
kil tablette Baki kalan
hoş bir çığlıktır

Dök sakî d
ö
ö
ö
ö
ö
ö
k

HAZER İÇİN BİRKAÇ SARI GÜL, IV

Nehre gir Kapağan
yaralarını yu

Uyu. Şafak sökmeden önce

Gizlen benden
içimdeki bene.

Yollar gidilsin içindir
istersen sen bekle
kalbim ki incinir
gurbet kelimesinden bile.

Beni rüyana zerket

Sihirli yüzüğünden
su kürenden geçir.

Bu gece leyletü'l mübarek
Kadir Gecesi'dir

hasımlarım indinde,

Mengü sütünden bes
bana içir. Kapağan

Belki de zehir
mine'l aşk'ta değil
alınmadan gidilen
memnu bir hevestedir

HAZER İÇİN BİRKAÇ SARI GÜL, V

Ben yesi Bağatur
aklı çalık bir ayıboğan,
neler yazıyor alnımda
oku ve sesle şaman.

Hasmım aşağı kasttan
buğday tenli bir çocuk,
kılıçta, bıçak atmada
eli benden daha çabuk
Atta, arabada da iyi,
tüm ödülleri kaptı bıldır,
buzkaşide, ciritte de
en azından dengim sayılır

Yüz adım öteden bile
falsolu fırlatabiliyor kemendini,
Mançulara has bir çalımla
bekliyor öldür işaretini

Tam bir it, senin anlayacağın
ahura yüzlü bir katil,
lakin judoda, tekvandoda
eçhel, zır cahil...

Delhi'de görmüştüm ilk
Raca Yarışları'nda onu,
duruş avantajına rağmen
zor kurtarmıştı boynunu.

Neler yazıyor alnımda
oku ve sesle şaman,
hangimiz sağ çıkacak
Sept günü Hanbalığ'dan?

HAZER İÇİN BİRKAÇ SARI GÜL, VI

Yoo, surat asma Meri,
o şuh, civelek gülüşün
çekmeye yetmedi dikkatini
benden başka bir silahşörün.
Kura istemedi en nekes

çapul ağası bile. Meri
içinden geçirip bir yüzüğün
mim koymadan yinine
mağlup bir halkın tarihini
aklamak ne mümkün...
Hoş, sen değildin bes
dudakları al, gözleri gri
kamı kıt, süt gözeleri gümrah
elleri mahir, avazı yahşi
ganimet sofrasında en matah
rehine .....

Mağlup bir halkın tarihini
ağlamak
ne
mümkün
Me
ri

HAZER İÇİN BİRKAÇ SARI GÜL, VII

Kalkıp binbir hevesle
Hazal için geldinse
Ağrı'ya, Elburz'a sor
belki bilirler yerini

Nevruzdan beri Sarız
onsuz daha bir ıssız
arza dilim varmıyor
akla ziyan hicrini

Hazal ki bir sarı gül
kanayan bir çeşm-i bülbül
gibi yaralarımdan dökülüyor
eşeledikçe gazellerini

HAZER İÇİN BİRKAÇ SARI GÜL, VIII

Onu ipten aldımdı, kurtlar, haramîler sofrasından kaptımdı.
Ufka, kadim yurduma kaçırdımdı. Göçüklerini onardım,
muslinlere, kadifelere sardımdı. Tirşe uykulara, gökçek
rüyalara yatırdımdı. Nazardan, kem gözlerden sakındımdı.
Çağanozların, yakamozların akıntısına sakladımdı. O benim
gizli yaramdı, kanadı

Ellerine kına yaktımdı. Beline ibrişim kuşak bağladımdı.
Gamzelerini altınla gümüşle halkârladımdı. Burnuna hızma,
ayaklarına halhallar taktımdı. Saçlarını meltemle borayla
taradımdı. İçsin diye şarap süzdüm, yesin diye incir soydum,
et kaynattım, yufka açtımdı. Önünde diz çöktüm, ağladımdı.
Gök Tanrı tanığımdır

O benim şirk lambamdı, karaldı. Yüreğimdeki ışık lekeleri
bu yüzden tenhadır

O benim sırsız aynamdı. Yüzüne şevkle baktımdı. Terini vecdle
kokladımdı. Eğnini gönençle tarazladımdı. Kulağına yırlar,
alkışlar fısıldadımdı. Çimlerini yoldum, tarhlarını suladım,
göl cinlerini taşladımdı. Bahtına, alın yazısına ulusal benliğimi
hohladımdı. Yine de elimden düştü, kırıldı

HAZER İÇİN BİRKAÇ SARI GÜL, IX

İcazet dediğiniz ne ki, gönül
mim koysun Asya'nın Ön'üne

Ancak ebleh bir ebabil
kursağındaki taşları döker Babil'e

Hazer için birkaç sarı gül
çalmak kastıyla girdimdi bahçenize

Ben de sizin bilmukabil
eğer ardım sıra küfrettinizse

ÇAĞDAŞ TÜRK VE ELEN ŞİİR GELENEĞİNDE NE VAR NE YOK?

Mehmet Yaşın

Soru I : Çağdaş Elen ve Türk Şiirlerinde Bizans Neden Yok?

Geçenlerde *Kitap-lık* dergisi, Türk şiiri adına Bizans "geleneğini" keşfetmeye çalışan özel bir dosya yayımladı. Türk şiirinin sonunda Bizans'ı *da* bir "gelenek" sayması, Türkçe edebiyatın ufkunu açacağı için önemli bir girişim. (*Kitap-lık*'ın Kış 1999 tarihli 35. sayısındaki "Kozmopolit Bir Adada Bizans Şiiri" başlıklı yazımda ve şu sıralarda yayına hazırlanan *Eski Kıbrıs Şiiri (MÖ 9.-MS 18. yy)* adlı antolojik-araştırma kitabımda Bizans Şiiri tarifi ve kapsamı üzerine düşüncelerimi yazdım, burada tekrarlamayacağım.) Asıl söylemek istediğim, Türkiye'nin, Bizans şiirini Yunanistan yoluyla keşfedemeyeceğidir. Ama işin aslına bakacak olursak, bugüne kadar çağdaş Elen (Yunan) şairlerinden hemen hemen hiçbirinin, Bizans'ı bir edebi gelenek olarak benimsemediğini görürüz.

Şiir kitapları Türkçe'ye en çok çevirilen Elen şairlerine şöyle bir göz atmak yeter : Yorgos Seferis için Eski Elen/İyonya, Odysseus Elitis için Eski Elen/Ege, Yannis Ritsos için Eski Elen/Peleponnes (ve kısmen yakınçağdaki Rumluk), Konstantinos Kavafis içinse Helenistik dönem/Mısır esas şiirsel kaynaklardır. Temelde bütün bir çağdaş Yunan şiirinin antologyası antikçağa, Eski Elen'e, onun yeniden-üretilmiş mitoloji, dil ve yazınsal izleğine bağlı olduğundan, Helenistik bir antologya yaratan Konstantinos Kavafis bile, Elen (Yunan) şiiri içinde oldukça farklı bir şair olarak durur. Öyle ki, Batı-Avrupalılar, özellikle İngilizler, onu "otantik" bir modernist şair olarak keşfetmese, Kavafis şiiri, herhalde Yunanistan'da kabul göremeyecekti...

"Bizans kültürü ve edebiyatı, çağdaş Elen şairleri tarafından niçin esas alınmamıştır?" sorusu, ister istemez : "Çünkü Bizans'ın esas mirasçısı Türkiye'dir" cevabıyla beraber, "Ama öyleyse, niçin çağdaş Türk şiiri de Bizans geleneğinden hiç yararlanmamıştır?" sorusunu gündeme getiriyor.

Herhalde Türkler açısından, Bizans kültürü ve edebiyatıyla aralarındaki dil, din engelleri ve Türkiye Cumhuriyeti'nin uluslaşma sürecindeki sorunlu kültür tarihi buna el vermemiştir. Yunanlılar açısından ise, bunun başlıca nedeni, kendini doğrudan Eski Elen'in mirasçısı sayan yeni Elen (Yunan) ulusçuluğunun, Doğulu bir Hıristiyanlık mezhebine dayalı ve de Küçük *Asya* kökenli Bizans'ı, daha baştan oryantalize etmiş Avrupamerkezciliğe bağlanma-

sıdır. Üstelik Bizans, Müslüman Türkler tarafından yutulmuş çok melez bir imparatorluktu.

Öte yandan, Bizans Elencesi, yani Kilise dışında kullanılan yaygın edebiyat dili, "Kathaverusa"dan çok, "Dimotiki"ye kaynak olabilirdi olsa olsa. Oysa, bugünkü Elen şiiri, ortaçağdaki Bizans ve yakınçağdaki Rum-Orotoks dil geleneklerini bir biçimde atlayarak, Eski Elence ile bağlı aydın(lanma) dili "Kathaverusa" temelinde yeniden-kurumsallaştı.

Son yıllarda, Bizans'tan esinlenen kimi genç Elen şairlerinin, Anadolu kökenli Rumlardan çıkması ya da Batı-Avrupa ülkelerinde yaşaması ilginçtir. Bu şairlerin, Eski Elen yerine, Helenistik dönemi kaynak edinmiş biricik Elen (daha doğrusu İskenderiyeli Rum) şairi Kavafis'i usta bilmesi de ayrıca dikkate değer. Böylece, ilk defa Kavafis'in etrafında bir Elence şiir hareketi yaratmaya çalışılıyor. Belki bu, modernist dönemini mecburen tamamlamış Elen şiirinin, Batı'nın post-modern sularına açılması ya da atılması olarak da yorumlanabilir.

Soru II : "Eski Fenike Şiiri" Neden Yok?..
Soru III : "Eski Anadolu Şiiri" Neden Var?

Hem modernleşmeye, hem de ulusçuluk hareketine koşut bir yayın seyri gösteren mitolojik ilkçağ dönemi şiir antolojilerindeki yaklaşım aşağı yukarı aynıdır : Çeşitli Doğu-Akdeniz (Mısır, Mezopotamya, vb.) uygarlıklarının "primitiv" birikimini devralmış Eski Elenler, dünyanın (yani Avrupa'nın!) ilk önemli şiir geleneğini yarattılar. Böylece Avrupa (yani Dünya!) şiiri, bugünkü Yunanlılıkla özdeşleştirilen ilkçağdaki Eski Elen'le başlatılmakta (Bizans-Ortodoksluğu vurgulanmadan) ortaçağdaki ilk Elen-Hıristiyanlığıyla devam etmektedir... Böylece, şiir geleneği, Elen dilini, Eski Elen mitolojisini, Hıristiyan dini ve kültürünü esas alan "Beyaz Avrupalı" bir tarihsel süreklilik tezi için kullanılmaktadır.

Bu, Elen ulusçuluğu açısından, Avrupa şiirinin baştan beri esasen Elen geleneğine dayandığının, dolayısıyla bugünkü Yunanistan'ın da Avrupalılığın mihenk taşı olduğunun göstergesidir. Batı-Avrupalılar açısındansa, kendi modern edebiyatlarını dayandırdıkları geleneğin, Doğulu (Oryantal/Asyalı/Afrikalı), Semitik, Siyah filan değil, tıpkı bugünkü kültürel toplum projelerinin kapsamı gibi "Beyaz ve Hıristiyan" Avrupalı olduğunu ifade eder. Elbette bunlar, edebi olmaktan çok, siyasi kaygılara dayanan yaklaşımlardır. Ama Türkiye dahil, dünyanın her köşesinde "şiir geleneği" denen şeyi belirleyen, aslında şiir dışı söylemlerdir. Her gelenek tarifinde, belli bir siyasi-kültürel toplum projesini gerekçelendirmek isteyenlere dil ve edebiyat bağlamında da ideolojik malzeme sunmak endişesi belirgindir. Böyle bir endişe, bugünkü Türkçe-Elence şiir coğrafyası içinde yer alan Fenike, Urart, Asur, Yahudi, Arap, Ermeni, Makedon, Pontus, Doğu-Roma vb. şiir kaynaklarına elbet yer vermeyecek, hatta mümkün olduğunca görünmez kılmaya çalışacaktır onları. Ne var ki, Elence ile Türkçe'nin marjinlerden boy atmış yeni şairler, kendilerine "gelenek" diye sunulan edebi "mirasın" sahiciliğini sorgulamaya başladılar. Çünkü, bu yeni şairler, yazmak istedikleri yeni şiir için, yeni bir şiir "mirasına" ihtiyaç duyuyor. Her edebiyatta, şiir araştırma, çeviri ve derlemeleri,

genellikle yeni şiir arayışlarına koşut seyreder. Değişmekte olan poetikalara göre ortaya çıkar ve onu pekiştirir...

İşin Türkçe edebiyatla ilgili cephesine daha yakından bakacak olursak : Azra Erhat, Sabahattin Eyuboğlu, Halikarnas Balıkçısı ve arkadaşlarının yarattığı, Anadolu-Elen-Roma mitolojisi ile kısmen Heretik İslamiyete/Museviliğe ve esasen Hıristiyanlığa ilişkin söylemlerin Türkiyeli Türklerin edebiyatına egemen olduğunu görürüz. O zamandan beridir, birçok şair, mitoloji ile dini, hümanist Anadolucuların çizdiği çerçevede kullanıyor, okurlar tarafından da o sınırlar içinde algılanıyor.

Dahası, Türkiye'de bir şairin mitolojiyle vb. ilgilenmesi, Türk edebiyatındaki duruşuna ilişkin bir deklarasyon sayılıyor. Böylece, Osmanlı-İslam kültürü ile Divan Şiirini esas alan "gerici" edebiyata karşı, Anadolu-Avrupa kültürü ile Halk Şiirini esas alan "ilerici" edebiyatı desteklediğini gösteriyor! (Parantez içinde belirtmeliyim : Ne "Türk Edebiyatı"na, ne de "Türkiye Edebiyatı"na ait olan, ama *yalnızca* "Türkçe Edebiyat" içinde yer alan, ***Eski Kıbrıs Şiiri*** adlı antolojik-araştırma, tıpkı bu yazım gibi, her iki söylemin de tamamen dışındadır. O nedenle, sadece Türkçe'de değil, dünya dillerinde bir ilk olan, ilkçağın arkeolojik metinlerden çözümlenmiş Fenike vd. Kenani şiirlerini ya da ortaçağın ilahi ve baladlardan ortaya çıkarılmış Lüzinyan vd. Levanten şiirlerini içerebiliyor. Yeni bir "edebi gelenek" olarak!..)

* * *

Şiir geleneği denen şeyi sorgulamak için yaptığım sözkonusu araştırma ve derlemelerin, aslında yeni bir "gelenek" yaratmak tehlikesini içinde taşıdığının elbette farkındayım. O nedenle, ciddiyet dolu bir "tarafsızlık" iddiasıyla kendini her şeyin üzerindeki bir otorite gibi başkalarına empoze etmek yerine, "taraflılıklarıyla" da eğlenmesini bilen bir şair gibi davranmayı yeğliyorum. Üstelik, yerleşik-merkezi söylemleri bir ucundan bir biçimde yeniden-ürettikleri için kendilerini "tarafsız", "nesnel", "bilimsel" (ve hiç şüphesiz ki *bütünüyle* "sanatsal") sayan edebiyatçılarda rastlanan, her türlü toplumsal ve kültürel aidiyeti aştıkları yanılsamasını yaratıcılık için tehlikeli buluyorum.

Belki de, yıllardır üzerinde çalıştığım o kitaba başlık olan "Eski Kıbrıs Şiiri" diye birşey hiç olmadı!.. Muhtemelen, geçmiş 3000 yılda, Kıbrıs'ta ya da Kıbrıs'la herhangi bir bağlantı içinde şiir yazanlar, kendi yazdıklarına "şiir"den başka adlar veriyorlardı. "Büyü", "Kutsama", "Dua", "Adak", "İlahi", "Anıt", "Özdeyiş"... Hatta, bu eski "şiirleri" yazan "Kıbrıslılar"ın, kendilerini "Kıbrıslı" diye tanımladığı da bir varsayım. Binlerce yıl boyunca, birçok farklı dil ve alfabeyi iç içe kullanan bu şiirleri, sanki mutlaka tek bir dile ait olması gerekiyormuş gibi ele alıp : "İtalyanca etkisindeki bir Elence ile yazdı", "Fenike dilinde olmasına rağmen arada Elen alfabesi de kullandı", "Kıbrıslırumcası ile Kıbrıslıtürkçesini bir arada yansıtan dizeleri var" yollu değerlendirmeler yapan da bizleriz. Bugünkü uygarlığımıza göre yaptığımız bu tarifler, gerçekte ulusal kültür kodlarıyla düşünmekten kurtulamayan bizlerin, modern birer buluşudur. Ve tabii sırf sanat adına!.. Dolayısıyla, eski "şiirleri" kavrayabilmek için, onların kâhin ya da rahipler tarafından belirli dinsel ve toplumsal ritüellerde söylendiklerini hesaba katmamız gerekiyor. Çünkü onların ka-

küçük İskender

PİRANHA'NIN GÖZYAŞLARI

taş taşır içime darmadağın denizlerden
sözcüklerin erdemi..
unutmak ile hatırlamak arasındaki o buruk anı
gözlerini kapatan ahtapotun kollarında
uyumaya kalkışan çocuğu
geri tükürür döllendiği çukur kristale.

aynı orkestrada yumruklaşan piyano ile keman
kötü örnek olur sokakta yaşayan aşklara!
fuzulisin muamma!
çirkin tekliflerle kaynarken kalbimdeki tek liman
ben, fırtınadaki zayıf balıkçı teknesi
sen, kanın donma noktası!

biz, ayrılığın damarlarında oksijen hamalı iki alyuvar!
birbirimizin kıvrak gövdesinde zerafet terzileri,
diğerimizin karanlık geçmişinde
yeryüzündeki tüm sevgilileri ayırma planları!

1997 sonu-12 şubat 1998

---

pısını, dayandıkları kültün, paganist inanışların, Hıristiyanlığın, mitolojik, folklorik geleneklerin anahtarıyla açabiliriz. Ve onlara neden "Eski Elen" ya da "Eski Anadolu" şiirleri dendiğiniyse, Yunanistan ve Türkiye Cumhuriyetinin modern ulus-devlet projeleriyle kavrayabiliriz.

Şiir, bir anlamda tarihin inkârı olsa da, Eski şiirler, modern tarihe damgasını vurmuş ulusçuluk, bizim örneğimizde Avrupamerkezci-Elenizm ve Kemalist-Türkçülük ideolojilerinin ihtiyaç duyduğu efsanevi kaynaklar adına yeniden-yaratılmıştır. Her ikisi de bir düştür...

Stathis Gourgouris, *Rüya Ulus* (*Dream Nation*) adlı kitabında, modern Yunanistan'ın kurucusu olarak edebiyat ile düşün rolünü, Freud, Castoriadis ve Zizek'in çalışmalarından hareketle inceler ve şöyle der : "Hayalen-toplumsal-varlık sahibi bir kurum 'gerçek' olandan daha *gerçek*tir... Bu toplumsal-hayal-etmenin kendi tarihi yoktur, çünkü o, *bugünkü* tarihi vareden şeyin kendisidir, ama en derindeki anlamıyla, aynı zamanda tarih de *budur* ve bu yüzden de, ayrıca bir içerik taşıyacak tarihe ihtiyacı yoktur. [....] Daha somut biçimde söylersek : *Bir ulus yazılı-metin olarak okunamaz, hatta bu*

anlamlı görünse de, buna güvenemeyiz. Bu nedenle, ulusçuluğun resmi yönünü tam olarak farkedebilmek için, yakın akrabası olan düşe bakmalıyız... Vurgu, yazılı-metinle-yaratılmış-ulus'tan, düşle-yaratılmış-ulus'a kaydırılmalıdır. Bu da şu demek oluyor ki, ulusçuluğun yazılmış işaretlerini taşıyan yazılı-metinler, aslında ulusun kendisi hakkındaki tahayyüllerini açıklar." (ss. 15-16 ve 30)

Uygarlık tarihleri, nasıl ki ulus-devletlerin geleceğe dönük modern toplum projeleri için uyduruluyorsa, eski efsane, hatta şiir de tıpkı öyle uyduruluyor zamanımızda. Oysa, bir tek Yunan ulus-devletine değil, tüm modern Batılı ulus-devletlere günümüzdeki resmi kültür söylemleri için lazım olan "Eski Elen Mitolojisi ile Şiiri"nin tersine, Fenikelilerinkine ihtiyaç duyan yok. "Eski Fenike Şiiri" diye birşeyin neden *yok olduğunu* da açıklıyor bu.

Birinincisi : Bugün, binlerce yıllık kültür mirası iddiasında bulunabilecek, kendi varlığını eski bir dil ve edebiyat tarihi ile gerekçelendirme ihtiyacı duyacak bir Fenike ulus-devleti yok. İkincisi : Egemen uluslar*arası* kültür de, Önasya koylarındaki bu batık Kenanî-Semitik uygarlığa dikkat kesilemeyecek kadar mavi gözlü hâlâ.. (Britanya ve Amerika'daki kütüphanelerdeki arama taramalarıma rağmen, belli başlı uluslararası dillere çevrilmiş "Eski Fenike Şiiri" diye bir seçkiye rastlayamadım. Tıpkı diğer İlkçağ toplumlarına ait şiirlerin ortaya çıkarılması gibi, Fenikelilerden kalma sunak kaplarındaki yazıları, mezar-taşlarını vb. deşifre edip ilk defa şiir haline getirmek böylece bana düştü!)

Esasen böyle bir çalışmayı, Maltalıların ve Lübnanlıların yapmış olabileceğini tahmin ederek, Malta ve Lübnan kaynaklarına da yönelmedim değil. Yalnızca birkaç 100 bin kişi tarafından konuşulan Malta dili, taşıdığı İtalyanca-Arapça etkisine rağmen, gerçekte onlarla akrabalığı bulunmayan ve eski Fenikece'yle, Kartaca'da konuşulan Funik (Punic) lehçesinden kaynaklanan Semitik-Kenanî bir dildir. Günümüz dünyasında Fenike'nin ayak izlerini Malta'nın yanı sıra en fazla koruyan ülkeler Kıbrıs, özellikle Lübnan'dır. İsrail kurulunca yeniden canlandırılan İbranice'yle kısa sürede zengin bir şiir, edebiyat geleneği yaratılması, kimi Lübnanlı aydınları da etkilemiş. Tahmin edilebileceği üzere, Hıristiyan (Maronit, Dürzi vd.) kökenli Lübnanlılardan oluşan şair ve yazarlar, Fenike dilini canlandırmaya çalışmışlar. Eski Fenike şiirini ortaya çıkarmaktan çok, bugünkü kültür politikasını dil-edebiyat alanında üretmeyi amaçlayan bu proje, kısa zamanda aşırı sağcı Falanjist hareketle bütünleşmiş ve başarıya ulaşamamış. Herhalde bunun nedenlerinden biri, çok-dilli, çok-kültürlü, çok-dinli bir ülkede, bir tek dil ve kültüre indirgenmiş ulusal-edebiyat yaratmanın zorluğu olsa gerek. Tıpkı Kıbrıs'ta da görüldüğü gibi...

* * *

Fenike şiirlerindeki en önemli figürlerden Melkart, Elen mitolojisinde deniz tanrısı Poseidon'a öncelik eder. Melkart, Herakles (Herkül) mitine bağlanır. Zeus'un bazı özelliklerini taşırsa da, Zeus'a tekabül eden esas Fenike tanrısı Belit'tir. Bu, kendini önceleyen Sümer'in Enlil ve Asur-Babil'in Bel tanrısıyla aynıdır. Poseidon kültünün Eski Elen dünyasına demir attığı

Narnaka limanı, Larnaka kentinin yerinde kurulmuş işlek Fenike limanlarından biriydi. Ama yer yer Kartaca lehçesi ve İbrani harfleriyle yazılan Fenikece "Larnaks" şiiri ("Yılın Her Ayında Lapta'yı Koruyan Tanrılara"), adını bir başka Narnaka'dan alır. Mısır kültüne göndermeler içeren sözkonusu metin Girne'nin Lapta-Larnakası köyündendir.

Fenikeliler, Mısır ile Babil tanrıları arasında mekik dokur, kökü onlara uzanan mitolojileriyle Kıbrıs'a, Malta'ya, Akdeniz'in bütün kozmopolit adalarına giderler. Modern zamanlarda, filhelen ve Avrupamerkezci yazarlarca öne sürülen, Fenikelilerin, dikkate değer bir kültür ve edebiyatı bulunmadığı, bir tek ticaretle uğraşan önemsiz bir topluluk sayılabileceği tehlikeli bir yanlıştır. Doğu'yu "barbar"laştıran oryantalizmden, ırkçılıktan hız alan bu tür görüşler, Fenikelilerden günümüze taşındığı, daha doğrusu bizzat bugünkü ideolojik söylemleri doğrulamak amacıyla öne sürüldüğü için tehlikelidir.

(Yeri gelmişken belirtmeliyim : Şiir, edebiyat, dil endişeleriyle değil, Elen ulusçuluğu ile Avrupamerkezciliğini onaylatmak niyetiyle hazırlanan Kıbrıslırum şiir antolojilerinde, "Osmanlı döneminde Adada edebi yaratıcılığın ortadan kalktığı, Türkçe dilinde bir şiir geleneği bulunmadığı" yolundaki iddialar aynı mantığın ürünüdür. Kuşkusuz 1950'lerde Kıbrıs, Yunanistan'a bağlanmış olsaydı, Adanın en az 300 yıllık Osmanlı-Türk şiir ve edebiyat birikimi de, tıpkı 3000 yıl önceki Fenikeli ve diğer Elen-olmayan toplulukların kültür mirası gibi tarihe gömülecekti. Önce düşle, sonra da yazıyla çoğaltılıp, yerleşik kültürel söylemler arasında dolaşıma girememiş bütün tarihler gibi, gerçekte var olsa da, *yok*sanacaktı.)

Kıbrıs'tan hareketle, bütün Akdeniz'i kapsayan "Fenike şiir geleneği" çalışmasını yaparken ulaşabildiğim en eski "şiirler", MÖ 9.-10. yüzyıla aittir. Herhalde, Elence dilindeki yazılı edebiyat ve şiir, genellikle MÖ 7. yüzyılla başlatıldığından, bütün Kıbrıslırum edebiyat kitapları da, Kıbrıs edebiyatını o tarihden itibaren başlatıyor. Fenikelilerden kalan sözkonusu "şiirlerin" çoğu mezar-taşı yazıtları, bir bölümü ise sungudur. "Yedi Bağımsız Krallık Dönemi"nde, özellikle MÖ 7.-5. yüzyıllarda, en eski yerli Kıbrıs krallıklarına Elen ve Fenike krallıklarının eklenmesi, dil ve kültürlerin iç içe geçmesini sağladı. Hâlâ mezar-taşlarında yaşayan, Kıbrıs'ın çok-dilli alfabesi o zamanlar doğdu. Gerçekte hiçbir ulusal edebiyat geleneğine tam olarak ait olamayan kozmopolit Akdeniz adalarında dillerin mitolojileri de iç içe girdi... Örneğin, Önasya'dan Kıbrıs mitolojisini devşirip Elence'ye mal eden esas figür olan Aphrodite (Astarte) konusunda *New Larousse Encyclopedia of Mythology* şunları yazar :

"İlk Elenlerde kuşkusuz bir aşk tanrıçası vardı, ama bu Aphrodite değildi. Sonradan, Aphrodite'nin adını Elence 'köpük' (afro) sözcüğüne bağlamak için yapılan etimolojik kanıtlama çabaları bizi yanlış yola saptırmamalı. Gerçekte Aphrodite'nin adı Doğu kökenli olup, büyük olasılıkla Fenike dilinden alınmıştır. Tıpkı tanrıçanın kendisi gibi, Asur-Babil asıllı İştar ve Suriye-Fenike asıllı Astarte ile kızkardeştir. Fenike'den gelen Astarte kültü, Fenike ticaret merkezi Kythera ve Kıbrıs'a geçti (Homeros'da tanrıçaya 'Kytheralı' ve 'Kıbrıslı' sıfatlarını veren lakapların nedeni budur) Kıbrıs'tan ise bütün bir Elen dünyasına yayıldı ve Sicilya'ya kadar ulaştı." (s. 130)

Aslında Aphrodite (daha doğrusu Astarte), Önasya kaynaklarından Kıbrıs'a, biraz da Anaç Tanrıça özellikleriyle gelmişti. Giderek aldığı erotik niteliklerin yanı sıra, doğanın doğurganlığını da simgeliyordu. Bu açıdan bakınca, Adonis ile Aphrodite'nin, Meryem ile İsa'yı çağrıştıran bir ilişki içinde olduğu söylenebilir. Ancak onun Adadaki esas mitolojik görüntüsü, baştan çıkaran, kırıp geçiren, kural tanımayan erotizmidir. Elen mitolojisinde, Kinyras'ın adı, Kıbrıs'ın kurucu Tanrı-Kralı, Kıbrıslıların atası biçiminde geçer. Adadaki ilk "müzisyen-şairlere" de (âşık) "Kinyradesler" adı verilir. Kral Kinyras'ın Adada kurduğu yeni düzenle birlikte, eski totemik inançlar, yerini paganist bir dine bırakır. Kıbrıs'ın o zamana kadar yabancısı olduğu bu din Fenike yoluyla Önasya'dan ithal edilir. Kinyras'ın, kurucu Rahip-Kral olarak tanrı katına çıkarılması iktidarını pekiştirmiş olmalı. Bugün "mitoloji" diyerek modern şiire dayanak yaptığımız dinini, köleliğe dayalı böyle bir düzen içinde yerleştirmiş olmalı... Kinyras, herhalde iktidarını kutsamak için dili de, tıpkı bir büyücü gibi kullanmıştı. Önce "söz"ü düzenin aracı, temeli yapmış ve kendi şiirini yazdırmıştı.

Bu nedenlerle, Kıbrıs'ta şiir geleneğinin Kinyras'a bağlanması anlaşılır bir şey. Homeros da, onun Apollon müzisyenleri ile şairlerine, daha doğrusu "ozanlarına" duyduğu sevgiyi anlatır. Kaldı ki, Kinyras'ın adı, Fenikece'de ontelli-lir anlamındaki "kinnira" sözcüğünden gelmişti. Bugünkü İbranice'de de "kinnâr", keman demektir. "Sanatçı-Kral" Kinyras, hem tarihe, hem de mitolojiye, Marsias gibi Apollon'a meydan okuyan bir müzisyen-şair olarak geçer. Eski şiirlerde, Aphrodite'nin (öncesinde Astarte, daha öncesinde İştar) "döl-atası, seçilmiş-sevdalısı" diye anılan Kinyras, Aphrodite'nin rahibeleri ve şair-müzisyeni sayılan zamanın şairlerine "Kinyrades" adının verilmesine neden olur.

Şiir dönemlerinin, genellikle, çeşitli dil, kültür ya da toplumlara bağlı olarak ayrı ayrı ve ard arda bölümler halinde sunulması da, yazınsal geleneği, birbirinden ayrı uluslar, ulusal-cemaatler çerçevesinde tasnif eden ulusçuluk ideolojisi yüzündendir. Gerçekte, çeşitli dil, kültür ve toplumlar, birbiri arkasına ilişkisiz biçimde eklenmekten çok, aynı zaman diliminde bir arada yaşamışlardı ve yaşamaya devam ediyorlar. Böylece, ilkçağdan itibaren karşılıklı etkileşim içinde kaynaşan kozmopolit bir edebiyat geleneği yaratılmıştır. Gerçi, bilinen ilk Elence şiirler, Fenikece yazılanlardan birkaç yüzyıl sonrasına aittir, ama Elence şiirin ortaya çıkmasından dört yüz yıl sonra yazılmış Fenike şiirleri de var. Üstelik de, Roma döneminde yazıldıkları halde, çok daha eski Asur ve Mısır kültüne göndermeler içerirler.

* * *

"Adam Sanat"ın Kasım 1997 tarihli sayısında, *Kıbrıslı Destan* ile yazarı Stasinos'dan söz etmiş ve Türkçe kaynaklarda, bu destana "kayıp" olarak dikkat çeken Azra Erhat'a değinmiştim. Aynı sayıda, büyük bir kısmı kaybolsa da, destandan geriye kalan 13 bölümün çevirisini yayımlamıştım. Burada ise, bir yandan "Anadolucuların", öte yandansa "Eski Elencilerin", kendi dışlarındaki ülkelerden ya da kozmopolit halklardan gelen, üstelik de "Avrupalılığı" şüpheli şiir mirasına karşı, ne kadar *"Avrupalıwatanmerkezci"* bir yaklaşım gösterdiğine değineceğim.

Stasinos, destanını Homeros'un *İlyada*'sından kısa bir süre önce kaleme alır. Anlattıklarını bir Doğu masalı üslubuyla, Yer canlı bir varlıkmış gibi onunla konuşurcasına dile getirir. *Kıbrıslı Destan,* Homeros destanlarını önceleyen birkaç çevre destanından biri olduğundan, Walter Burket gibi bazı araştırmacılar, *İlyada ile Odsseia*'nın aslında, Avrupa dillerinde *Cypria* diye bilinen bu yitik Kıbrıslı destandan kaynaklandığını varsayar. Walter Burkert, *The Orientalizing Revolution* adlı kitabında, *Kıbrıslı Destan*'a geniş bir yer verir. Ona göre, yönetici tanrıların Yeryüzünü sıkıntılarından hafifletmek adına, insanoğlu için yıkım olacak bir savaşa karar vermesi, daha eski Mezopotamya ve Hitit söylencelerini çağrıştırır ve Elen anlatılarındaki savaş gerekçeleriyle tam örtüşmez. Ardından şunları da ekler :

"[Destanın yazıldığı] devirlerde Kıbrıs'ın, zengin ve güçlü olduğu ve resmen hâlâ Asur dominyonu sayıldığı belirtilmelidir. Sözkonusu dönemin zevk duygusu, Kıbrıs'ta Doğu sefahatı ile Homerik hayat tarzının bir çeşit karışımı şekilinde ortaya çıkmıştır... [Öne sürülen kanıtlar], 'Cyprian'lar destanının üretilmesinden dolayı, hayal gücünü 'Cyprian'lardan (Kıbrıslılar ile *Kıbrıslı Destan*'ı aynı anda ima eden söz oyunu MY) alan Troya savaşı izleğinin, ne diye Homerik sayıldığını açıklamıyor. Ancak şurası bir gerçek ki, *Cypria*'nın adı bile kendi kaynağının kanıtıdır. Kıbrıs'ın Homerik bağlantısı, Asur krallarının Kıbrıs şehirlerine, adlarını yaşatmak üzere anıt-yazıtlar diktirdiği o yıllarda, Suriye ile Mezopotamya'nın Adayla varolan bağlantısından daha kesin değildir... [İtalya'ya Elen mitolojisini taşıyan Kıbrıs işi bir kap konusunda] karşıt görüşler bugün daha çekicidir : Bu yapıttaki süslemeleri yapanlar, ya Kıbrıs'taki Fenikeliler ya da Fenikelilerce eğitilmiş Elenlerdi ve motiflerle zamanın bir Kıbrıs 'şarkısını', Elence bir masalı işlemişlerdi. Bu tür bir yolla, oradaki masalın altı-ayaklı Homerik dize yapısına kolayca dönüştürülebileceği çok açıktır." (ss. 103-104)

Başka araştırmacılara göre de, sonradan "Homerik" diye anılacak destanların kökeni, Troya'dan kaçanlar tarafından Kıbrıs'ta kurulmuş Salamis şehri kıraliyet kitabelerine dayanır. Dahası, Homeros'un aslında Salamisli olduğunu öne sürenler var. Bazı kaynaklarda, Homeros'un, MÖ 12. yüzyıldan itibaren, Aphrodite'nin doğum yeri Paphos (Baf) sunağında düzenlenen festivallerde Kinyradeslerin söylediği epik şiirlerden haberdar olduğu belirtilir. Euripides'in, Türkçe'ye *Helene* adıyla çevirilen tragedyası ise, Eleni'nin aslında Kıbrıs'a kaçırıldığını anlatarak, hem Troya'daki savaşın boşunalığını, hem de bu destanın Kıbrıslı-Levantlı köklerini dile getirir. Homeros destanlarının Kıbrıs'a uzanan köklerini vurgulamak açısından, *Kıbrıslı Destan*'ın ozanı Stasinos'un, Homeros'un kızı ile evlendiği rivayeti de dikkate değer! İkisinin aynı kişi olduğunu öne sürenler bile var.

Azra Erhat, "yurttaşımız Homeros" esprisiyle, onun İyonyalı (yani Anadolulu, daha derin bir imayla, vatandaşlık sistemini Anadolu'da ilk defa tesis ettiğinden TC'li) olduğu yolundaki varsayımın altını çizer. Kıbrıs ve başka yerlerin de Homeros'u sahiplendiğine pek değinmez. İngiliz sömürge döneminde Kıbrıs hakkındaki en kapsamlı tarih kitabını yazan George Hill ise, Adada, Yunan ulusçuluğunun tırmandığı yıllarda dahi Yunanistan'dan ayrı bir "Kıbrıslı yurtseverliğinin" işaretini, Kıbrıslıların, Homeros'u Mağusalı saymasında bulur.

(Sözkonusu destandan yaptığım çeviriyi okuyanlar bilecekler, Elence'de, Eleni diye yazılan "Helen"i, dilimize daha aşina olduğundan orjinalindeki gibi bırakmıştım : Eleni. Bu çeviriyi okuyan bir yazar arkadaşım, "güzel Helene"e, Türkçe'de ilk defa "Eleni" dendiği şaşırdığını söylemişti... Ama ben de, bugüne kadar, "Türkiye'deki mitoloji sözlük ya da şiir çevirilerinde, kırk yıllık Eleni'ye niçin Helen ya da Helené diyorlar?" diye şaşırıyordum!)

Acaba Elen mitolojisi, Türkiye'ye (Batılılaşmak ve modernleşmek anlamında) Avrupaîliğin simgesi olarak Frenklerden geldiği için mi? İstanbul ve Küçük Asya'daki yüzlerce yıllık "Elen" komşulara ilgisizdiler, ilişiksizdiler de ondan mı? Yoksa sonradan Osmanlı-İslam ve Türk kimliklerinin şiddeti yüzünden yabancılaşmış mıydılar?.. Bir ihtimal de Anadolu merkezli modern Türk ulus-devletinin, apayrı, hatta karşıt bir ulus-devlete dönüşen Yunanistan'ı, yani Eski Elenliğin şimdiki resmi temsilcisini atlayarak Batılılaşmak istemesi olabilir.

Azra Erhat'ların temsil ettiği bu "Avrupamerkezli-çağdaş-ulasalcı" ekole göre, Batı uygarlığı zaten Yunanistan'dan değil, Anadolu'dan başlamıştır. Türkçe'de, kendi konusundaki en önemli çalışma olan *Mitoloji Sözlüğü*'nü ve *İlyada* ile *Odysseia* çevirilerini "burcu burcu Anadolu kokan" yapıtlar olarak sunar Arza Erhat. İnce bir duyarlık ve emek ürünü olan *Mitoloji Sözlüğü*, "Azra Erhat'ın Mitoloji Sözlüğü" diye adlandırılmış olsa, onu büyük bir yazınsal tadla okumaya devam edebilirdik. Ancak ansiklopedik bir sözlük olarak kitaba el atınca, onun bir kaynak kitap biçiminde sunulmasına rağmen, bu tür kitaplardan beklenen bilgilendirmeyi taşımadığı ya da *sadece kendince* taşıdığı görülür. Bizi "Anadolu"dan, "Mavi Yolculuk"tan ya da Azra Erhat'ın kendi dünyasından başka bir yerlere göndermez. Ama itirazım elbetteki bir yazarın öznelliğine değil, "nesnellik" iddiasındaki bir ansiklopedik-sözlüğün sunuşunda, Önasya ve Akdeniz mitolojisini, yani Elen mitolojisinin dayandığı en önemli kaynağı kapsamayan bir sözlük olduğunun belirtilmeyişine. Dahası, Türkiye kültürü çevresindeki mitoloji, Eski İyonya'dan ibaretmiş gibi bir izlenim yaratılmasına... Ve kitaba başvuracak okurun, Anadolu-Roma arasında bir "tek yol"a gireceği konusunda hiçbir uyarı işareti bulunmayışına. Bunun yerine sunuş yazısında şöyle diyor Azra Erhat :

"Homeros İyonyalı'dır (Türkiyeli MY), gönlü Troya'dan (Türkiye MY) yanadır, ama efendileri Troya savaşını kazanmış (Türkiye'yi işgal etmiş MY), Anadolu'nun kilit noktası olan Dardanos (Çanakkale MY) kalesini yıkmış Akhalardır (Yunanistanlılar MY), onları kahraman göstermek *zorundadır* destanlarında. (İtalik benim MY)" (s. 8)

Türkiye Ulusal Kurtuluş savaşı ile Troya savaşı arasında *İlyada*'da çevirmenin kurduğu koşutluk, *Odysseia*'da ise "Odysseus'un Mavi Yolculuğu" biçimindeki sunuşuyla devam eder. Her ne kadar, Azra Erhat "Yunan-Roma" mitolojisi ve destanlarının, gelmiş geçmiş bütün Akdeniz uygarlıklarının eseri olduğunu teslim ediyorsa da, "bilimsel" bir başvuru-kitabı sayılan *Mitoloji Sözlüğü*'nde mitolojik figürler ya da söylencelerin Eski Mısır, Fenike, Sümer, Asur-Babil vd. Mezopotamyalı "Doğu" uygarlıklardaki öncüllerine, etkileşimlere değinmez. Elen mitolojisinden öncesi olarak sadece Anadolu'yu, sonrası olaraksa Roma'yı vurgular. Böylece bütün yollar Modern Türkiye Cumhuriyeti'ne çıkar...

Aslında, Eski Elen'e ilgi, Türkiye Cumhuriyeti kurulmadan 50 yıl kadar önce, Batılılaşmanın şartlarından biri olarak başlamıştı. Gerçi, Osmanlı Maarif Nazırı Saffet Paşa'nın ricasıyla ilk Eski Elen tarihi İstanbullu bir Rum'a (Konstandini Efendi, *Yunan-ı Kadim Tarihi*, 1870) yazdırılmıştı, ama *İlyada ve Odysseia*, yine o yıllarda Sadullah Paşa tarafından, Batı Avrupa yoluyla Türkçe'ye (Osmanlıca) aktarılacaktı. Yahya Kemal'in heyacanla sahiplendiği Eski Elen mitolojisine dayalı bu şiir çevirileri, Osmanlı-Türk modernleşmesinin Batı'ya dönük yüzünü gösterir. Onların izleyicisi Azra Erhat'lar ise, artık Anadolu'nun kendisini bizzat Batı'ın yüzü olarak görmeye başlayacaklardı.

Ama onların Anadolu sınırları, Avrupamerkezciliğin Eski Elen coğrafyasına göre çizilmiştir. Bu coğrafyada Arap, Süryani, Ermeni, Kürt, Laz, Çerkez, Gürcü halklarının Türkiye Cumhuriyeti dahilindeki binlerce yıllık kültür ve edebiyatına pek yer yoktur. İşte bu nedenle Türk şiirindeki ana çizgi de onların geleneğine dayanmıyor. Sonuçta Azra Erhat ve arkadaşlarının kitapları, birer kitap olmanın ötesinde rol oynar. *Çağdaş* Türk şiirinin içinde oluştuğu kuramsal-edebiyat-yapıtlarının en tepesine oturur ve hâlâ belirleyici bir kaynak işlevi görür. (Hiç unutmam, 1980'lerin ortasında bir ansiklopedide, mitoloji-söylence konusundan sorumlu redaksiyon kurulunda çalışırken, Azra Erhat'ın *Mitoloji Sözlüğü*'nü esas almakla kalmıyor, ama İngilizce, Fransızca, hatta Elence kaynakları bile onun çizdiği çerçevede okuyup anlıyorduk!)

Soru IV: Çağdaş Türk Şiiri'nde Din Neden Var?

Çağdaş Türk Şiiri'nde din de Anadoluculuğun sistematize ettiği çerçevede anlaşılıp kullanılıyor. Buradaki "din", bütün tek tanrılı dinlerdir, ama özellikle Hıristiyanlığı ifade eder. Musevilik, Hıristiyanlığa kaynak olduğu ölçüde, İslamiyet ise Hıristiyanlıktan esinlendiği ölçüde bir "gelenek" olarak benimsenir. Son zamanlara kadar Türk şiirinde belirleyici olamayan köktendinci-İslamcıların dini siyasallaştırmasının tersine, bu *çağdaş* çizgi, Batı-Avrupa dünyasıyla aynı yatakta düşsel bir metafor olarak kullanır. Ancak, öbür tek-tanrılı dinler gibi Hıristiyanlıkta da düşler, Tanrının işlerini yorumlamak için istihâreye yatılıp görülen bir dini vazifeden başka şey değil...

Gerçekte Hıristiyanlığın, *Çağdaş* Türkiye edebiyatındaki okunuşu, Avrupa'dakiyle ters gider. Onlar modernleşmek için Hıristiyanlığın yüklerinden kurtulmaya, Türkiye'dekilerse modernleşmek için bir de Hıristiyanlığı yüklenmeye çalışmışlar. İşin mizahi yanı tam da burası : İsa'yı sırf hümanist yanıyla, Hıristiyanlığı ise bireye verdiği önemle öne çıkaran bu okumanın "Avrupalılaşmak" adına yapılması... Kemalizmden aldığı hızla "Anadoluculuk" mefkuresine *ilerleyen* kimi hümanist Türk yazarlarının, İslami köktendincilik ile Hıristiyan (ve Musevi) köktendincilik arasında pek ayrım bulunmadığını, Hıristiyanlık mitlerini şiirde yeniden-üretmenin dizelerden bir ipte cambazlığa benzediğini yeterince ayırt ettikleri söylenebilir mi? Yaz tatilinde "Mavi Yolculuğa" (yani Anadolu-Roma mitolojisine), yeni yıl tatilindeyse "Beyoğlu Saint Antuan Kilisesi"ne (yani Batı Avrupa-Katolik Hıristiyan dinine) giderek icra edilen toplu-ritüelin derinlerinde yatan düşünsel-sanatsal anlam, bilmiyorum ne kadar sorgulandı...

Son yıllarda, Türkçe edebiyattaki "çağdaş", yani Kemalist, Anadolucu, Toplumcu, 2. Yeni(lik)ci çizgideki şairlerin oryantalizmi gelişigüzel tartışıldı.

Gerçekte, onlara yönelik "Batı taklitçisi" yakıştırmanın kendisindeki oryantalizm kokusu pek duyulmadı... İşin aslına bakacak olursak, çok daha derin, karmaşık nedenleri var Türk edebiyatındaki "Avrupalı" eğilimlerin. Dolayısıyla, Avrupa edebi sistemi içinde, onun kodlarına göre yazılması sırf bir oryantalizm yakıştırmasına indirgenemez. Ama asıl sorgulanması gereken, İslamiyeti Fransız, Amerikan kaynakları yoluyla yeniden-keşfeden ve kendini muhafazakâr Batı'nın talep ettiği gibi otantikleştirip "ötekileştiren", İsmet Özel-Hilmi Yavuz-Sezai Karakoç çizgisinin oryantalizmiydi. Bu ekol, her ne kadar Osmanlı-İslam şiir anlayışını, üslubu ve dilini kullanmaya çalışıyorsa da, bunu Hıristiyan-Batı modernizminin dizgeleri içinde, onun gelenek anlayışına göre yapıyor.

Soru V: Modern Türk ve Elen Şiiri'nde Folklor Neden Var?
Soru VI: Kıbrıs'taki Türkçe ve Elence Şiirlerde Folklor Neden Yok?

Kendi kişisel sesini kovalayan, özgün imge dünyasını arayan modern şairin, ortaklaşa bir folklordan nereye kadar yararlanılabileceği öteden beri Türkçe edebiyatta tartışılan bir konu. Daha çok, halk edebiyatının çağdaş poetika imkânları (imkânsızlıkları) üzerinedir bu eleştiriler. Ama, folklor-modernleşme-ulusal edebiyat üçgenindeki bağlamlarıyla Halk Şiirinin bugüne kadar sorgulanabildiği söylenemez. Folklor-şiir ilişkisine el atan Cemal Süreya'dan Nâzım Hikmet'e, Ahmet Muhip Dıranas'dan Cahit Külebi'ye kadar birçok *çağdaş Türk* şairi için, halk şiiri, ya ulusal ruhu yakalamakla ya da şiir dili ve biçemiyle ilgili bir meseledir. Diğer ulus-devletler gibi Türkiye'de de, foklardan umulan medet, ulusal edebiyat bağlamında, özgün bir Çağdaş Türk Şiiri yaratmaktır. Türk şiirinde süregelen "gelenek" tartışmalarında Halk Şiiri yerine Divan Şiiri'ni yeğleyenler de, aslında yukarı sınıfların anonimleşmiş folklorunu, yine ulusal (ya da modern, özgün, vb.) bir şiir adına öne sürüyor. Nitekim Ahmet Haşim'den Necip Fazıl Kısakürek'e, Attilâ İlhan'dan Hilmi Yavuz'a kadar, anonim ve popüler olanı "seçkin bir ortak ulusal ruh" adına çoğaltıyorlar.

"Ulusal edebiyat çalışmaları toplumdaki yerini sağlamlaştırdıkça, başlangıçtaki siyasal amaçlarını gizlemeyi yeğler ve *unutur*," diyen Gregory Jusdanis'in belirttiği üzere, ulusal Yunan şiirinin kuruluş yıllarında, Türkiye'deki "Hececiler" gibi, doğrudan doğruya folklordan esinlenmiş Dyonisios Solomos'lara göre Elenlik, şiirsel bir içeriktir. Cemal Süreya'lara denk düşen Odyseus Elitis döneminde ise, Elen ulusallığına aidiyet "artık bir biçim olarak" anlaşılacaktı. Hâlâ süregeldiği *biçimiyle*, egemen (Türk) şiir yaklaşımları da, sanki içerikten arınmış gibi imgesel düzeydeki bir anonim poetika meselesi sayılacaktı.

Ama o zamanlar halk açısından tarih, nasıl ki, etnik-dinsel olmaktan çok, toplumsal-sınıfsaldı, şiir de işte tıpkı öyleydi. Halk şiirini, toplumsal bağlamlarından ve melez dil-kültür kökenlerinden koparıp ulusallığın bayrağı haline getirmek, 19. yüzyıldan itibaren milliyetçi aydınların bir buluşudur. 16.-18. yüzyıllar arasında Osmanlı-İslam tebaanın da yer aldığı halk ayaklanmalarında söylenen bazı Rumca-Türkçe halk şiirlerinin, sonradan "Yunan Bağımsızlık Türküleri" diye Elen milliyetçisi bir öz kazanması, folklorun (ve halkın) aydınların elindeki yükselişine bir örnektir! Kaldı ki modern zaman-

lara doğru folklor, Türkiye ile Yunanistan dahil, hemen hemen her ülkede, tahayyül edilen "birlik ve saflık" içindeki halkın "ulusal" kültüründen, "özgün" bir şiir çıkarabilmek dürtüsüyle kullanıldı.

Elence ile Türkçe edebiyatın öte yakasındaki Modern Kıbrıslı şairlere gelince, kendi ülkelerinin folklorunu değil, Yunanistan (Elenlik) ile Türkiye (Anadoluculuk) folklorlarını esas alıp, sonuçta "anavatan" edebiyatlarının periferisinde dolanmaya yazgılı şiirler yazacaklardı. Denebilir ki, 20. yüzyıl boyunca folklordan esinlenen Kıbrıslı şairlerin çoğunluğu, başka diyarların ulusallığını benimsediği için, günlük halk kültüründe yaşayan dil-edebiyat zenginliklerinden ya hiç yararlanamayacak ya da sorunlu biçimde yararlanabilecekti. Dolayısıyla, Kıbrıs'ta folklor ile şiirin ilişkisi, öteki Avrupa ülkelerinin çoğuna kıyasla, araştırılmaya değer kimi farklılıklar taşıyor.

Osmanlıca/Türkçe, Latince/İtalyanca sözcükler kadar, dil yapısını da içinde taşıyan Eski Doğu-Akdeniz Elen lehçesi temelindeki Kıbrıslırumcası türkü ve destanlarda zengin bir söyleyiş kıvraklığı var. Bu da folklorun dilinden yararlanmak isteyenlere olanaklar sunar. Ama Modern Kıbrıslırum şairleri, ulusal edebiyatını kurumlaştıramamış "bozuk Kıbrıslıcası" yerine, Atina Elencesi'ni kullandığından, Kıbrıs halk şiirinden sınırlı biçimde yararlanabiliyor.

Geçtiğimiz onyılda, Kıbrıslırum aydınlarının tartıştığı konuların başında, konuştukları üçlü dil (Modern Elence-Kıbrıslıca/Kıbrıslırumcası-İngilizce) ile taşıdıkları üçlü kimliğin (Elenlik-Kıbrıslılık-Avrupalılık) yarattığı kültürel bunalım geliyordu. Bu tartışmalarda, İngilizce'yi "post-kolonyal" söylem içinde değerlendirip karşı çıkanlar, Kıbrıslırumcası ile Modern Elence arasındaki sorunu, merkezi dil ile yerel lehçe meselesi biçiminde görüyordu. Bir anlamda bu, Kıbrıs ülkesi ile Kıbrıslı halkını, edebiyatta da Elen ulus-devletinin içinde, onun marjininde tanımlamak anlamına geliyor. Hem, sıradan Kıbrıslırumlara göre, Modern Elence'nin, yani Atina kaynaklı Kathaverusa'nın da, "kolonyal" bir dil gibi hissedilmediğini kim öne sürülebilir? Öte yandan, İngilizce örneğindeki gibi, aynı anadili konuşan 10'dan fazla ülkenin, kendini Britanya'nın periferisindeki bir lehçe yerine koymayan ayrı edebiyatlar geliştirdiği için, artık bunun sırf "kolonyal" kodlarla değerlendirilemeyecek, *başka* bir dil ve edebiyat oluşturduğu da söylenebilir.

Günümüzde, Rum ve Türk "taraflarındaki" ulusçu folklorcuların sürdürdüğü, sizin müziğiniz-bizim müziğimiz kavgasına iki-toplumun ortak kültürü adına karşı çıkan halkbilim çalışmalarının giderek ağır basıyor. Sırf Türk/Elen resmi geçitlerindeki folklora bakılırsa elbette bu görülemeyebilir. İki-toplumlu Kıbrıslı folklorunun etkisi, esasen bugünün yeni arayışlarına damgasını vuran folklorik kökenli sanatsal yaratılardan izlenebilir. Ancak, bu iki-toplumluluk savunucuları, adadaki Ermeni, Arap, Maronit, Levanten vb. toplumların ortak kültüre katkısını neredeyse hiç vurgulamıyorlar. Kendini alternatif diye sunan *barışçı* muhalif şairler de, çok-toplumlu kozmopolit Kıbrıslı toplumunu "anavatan" Türkiye ile Yunanistan eksenli "ulusal" bir çerçevede algılıyor. Kıbrıs halkını, egemen Elen ve Türk ulusal kimliklerine koşut bir kültürel projeye göre tahayyül ederek, karşı çıktıkları ulusçuluğu yeniden-üretiyorlar. Kıbrıslımaronitlerin Lübnan'ını, Kıbrıslıermenilerin Ermenistan'ını, Kıbrıslılevantenlerin İtalya'sını ve bütün Kıbrıslıların Mısır'ını, İngiltere'sini... değil, ama *yalnızca* o iki ulus-devleti *yapan* folklor, "bizim"

gelecekteki *ortak ulus-devletimize* folklorik temel sayılıyor *ulusal cemaatlerin kardeşliği* olaraktan!

"Kıbrıs sorunu" denen mıknatısın çekimiyle kırk yıldır sadece uluslararası politika okuyup yazan *barışçı* Kıbrıslırum-Kıbrıslıtürk aydınlarının katkısıyla bu eğilim yayılıyor. Her gün bir başka şok manşet atan Gazete-TV haberlerinden afallamış bir halde, ne "Ölü Bölge"deki Lurucinalı poetriadesin (âşık) söylediği melez dizelerdeki gizli hayat işaretini, hatta ne de o poetriadesin bu dünyada yaşamakta olduğunu farkedebiliyorlar... (Lurucina gibi Kıbrıslıtürk köylerinde hâlâ yaşayan çok-dilli, çok-dinli "Linobombakiler" ve ortaçağ Levantenlerininin devamcısı olan diğer kimliği belirsiz cemaatlerin kozmopolit şiiri hakkında ayrıca yazacağım. O nedenle, şimdilik cevaplarını vermekten çok, yukardaki soruları ortaya atmakla yetiniyorum.)

Soru VII : Milli Edebiyatlar Çağında Kozmopolit Bir Şiir Geleneği Neden Yok?

Gregory Jusdanis, *Belated Modernity and Aesthetic Culture : Inventing National Literature* adlı kitabında (bu kitap her ne kadar, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür : Milli Edebiyatın İcadı* adıyla Türkçe'ye çevirilmişse de, Türkçe çevirisini anlayamadığım ve oradaki Türkçe'ye göre düşünce üretebilme imkânı bulamadığım için, İngilizcesinden yeniden çevirip aktarıyorum) şöyle der :

"Kurumsal-edebiyat-yapıtları, ulusun hikâyesini anlatan metinler toplamı olarak, halk arasında bir dayanışma ortamı yaratarak, halkın kendini, birleşmiş bir ulusun vatandaşları olarak algılamalarını sağlar. Ama bu kurumsal-edebiyat-yapıtları, sadece ulusal kimliği temsil etmekle kalmaz, halka, ulusçuluğun değerlerini aşılayan yapıtlarıyla ulusçuluğu üretir... [Edebiyat yapıtları] ancak bir bağlam içinde var olabilir. Dolayısıyla, diyelim ki Joyce ile Kavafis'in kurumlaşmış İngiliz ve Elen edebiyat yapıtları arasına katılmasını tek başına incelemek yeterli sayılamaz. Birey olarak yazarların kabülüne imkân veren edebiyat hareketlerini yarattığı için, modernizmin ulusal kültürde kurumlaşmasını analiz etmek daha önemlidir.... 'Yüksek edebiyatın' ulusal kurumlaşmasına ait metinler toplamı olarak kurumsal-edebiyat-yapıtları, sözkonusu cemaatin kendi masalını anlattığından dolayıdır ki, korunmaya ve gelecek kuşaklara aktarılmaya değer görülür.... Ve ulusal kültür diye bir şeyin meydana getirilmesinde oynadıkları önemli rolden dolayı, kurumsal-edebiyat-yapıtlarındaki metinlere özel ayrıcalıklar verilir. Onlar, [edebiyatta] en ciddi değerlendirmelere konu edilir ve böylelikle unutulmaları, yitip gitmeleri önlenmiş olur. " (ss. 49-52)

Varacağım sonuç şu : İlkçağ ve ortaçağın çok-dilli, çok-edebi gelenekli kozmopolit şiir mirasını devralan, Hıristiyan-Müslüman Kıbrıs toplumları arasında, yakınçağdan beri süregelen, cemaati belirsiz çok-dilli, çok-kültürlü şiirler (ve aslında Fenikelilerden Lüzinyanlara bütün bir "Eski Kıbrıs Şiiri") resmiyet kazanmış hiçbir ulusal cemaat tahayyülünün hikâyesini anlatmadığına göre korunması gerekmiyor. Tersine, Kıbrıslılar, kendilerini Elen ve Türk ulus-masalı içinde düşlemekteyken, uykularını kaçırabileceği için unutturulması, gelecek kuşaklara taşınmaması gerekiyor.

İşte, aynı nedenle, modern Kıbrıslırum ve Kıbrıslıtürk şairler, Elen ve Türk ulusal kimliğinin oluşturucusu olan folkloru, dini, mitolojiyi kullanıyorlar. Kıbrıs bayrağı açanlar bile, esasen "anavatanlara" ait Eski Elen ve Anadolu mitologyalarından besleniyor. Çünkü ancak bu şekilde, Elence ve Türkçe dillerindeki kurumsal-edebiyat-yapıtları arasına katılabilecekleri bir bağlam elde edebiliyorlar. Ne var ki, ideolojik Türk ve Elen ulusal-kimlik özdeşleşmesine rağmen, Kıbrıs toplumlarının kendi günlük hayatları içindeki kültürel-kimlikleri hâlâ başka telden çalıyor. O yüzden de, tamamen dahil olamadıkları bir ulus-masalının sözcüsü olamıyorlar. Çünkü, kozmopolit bir Kıbrıs şiirinin, Yunanistan ve Türkiye'deki mevcut edebi söylemlere göre bir bağlamı yok.

Tam burada, Türkçe çevirisini kullanmak yerine, İngilizcesinden yeniden-çevirdiğim Gregory Jusdanis'e ait yukarıdaki alıntı vesilesiyle farkettiğim, çeviri sürecindeki bir bağlam-kaymasından, bir konum-kaymasından sözedeceğim. Anılan kitap, Türkçe'ye, sanki yazılmasına yol açan soruna sal dışında aktarılmış gibi bir izlenim veriyor. Çünkü, okura Türkiye'deki ya da Türkçe edebiyattaki benzeri durumları çağrıştıran canlı bir dil kullanamıyor. Düşüncelerini Türkçe'de üreten açıklayıcı sözcükler, kavramlar dışında, bir "bağlamsızlık" içinde duruyor. Elbette bu ne çevirmenin, ne de çevirtenin günahı, ama doğrudan doğruya Türk edebiyatı ile dilinin mevcut söylemlerinden doğmuş bir açmaz. Birçok okur, muhtemelen o kitabı Batı'daki entelektüel tartışmalardan haberdar olmak için, soyut bir kuram kabilinden okuyacak. Burada, "kurumsal-edebiyat-yapıtları" demeyi yeğlediğim "kanon"un (canon), gerçekte 1960 Dönemi öykü ve romanlarından, 1980 Sonrası şiir ve eleştirilerine kadar bütün bir "Çağdaş Türk Edebiyatı"nı değil de, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarına ait resmileşmiş şeyleri kapsadığını tasavvur edecek. "Minör" kavramı ise, herhalde toplumsal-kültürel bir tarihi olan "Azlık"a değil, "çılgıncasına davranan marjinalcilere" takabül edecek. Aslında o kitabı yayımlayan yayınevinden, tanıtan kitap-dergisine kadar, bütün bir Türkiye edebiyat kurumunun "İcad Edilmiş Milli Edebiyat"ın ta kendisi olduğu pek düşünülmeyecek.

* * *

Şiir, kimlik politikalarının aracı olmaktan çok daha fazla bir şeydir. Ama, Elen ve Türk dillerindeki ulusal edebiyat kurumları, hâlâ 18. yüzyıldan kalma "uluslaşma" meseleleri çerçevesinde şiir okutturuyor. (Hele benim çocukluk ve ilkgençliğimin geçtiği yerler ve zamanlarda, şiirin adı bile kolektif-kimlik bildirimine göreydi : "Vatan-şiiri", "milli-şiir", "yurtsever-şiir", "halk-şiiri", "toplumculuk-şiiri"... Dolayısıyla, hem *Kıbrıslıtürk Şiiri Antolojisi*'ni, hem de *Eski Kıbrıs Şiiri Antolojisi*'ni hazırlarken en çok gündeme getirdiğim konu, en çok kaçmak istediğim bu konular oldu. Tekçi-merkeziyetçiliği ölçüsünde baskıcı olan ulusal kimlik politikalarıyla hesaplaşmayı bitirdikten sonradır ki, "keşke onu *yok* sayıp başka şeyler yazsaydım", diyebildim!)

Türkiye'de hâlâ gündemde olan gelenek konusunda birbirinden farklı şeyler söyleyenlerin de, aslında o aynı genel milli (ulusal) edebiyat söylemi çerçevesinde durduğunu düşünüyorum. Ama bundan daha ileri giderek bir şey söyleyeceğim : Bence gelenek bir var yoktur. Çünkü şiir geleneği denen

şey *eskiden kalmış* değil, *bugünkü yeni* şiir anlayışlarına göre keşfedilip yeniden-yaratılmıştır.

Ve böylece *Son Soru şu : Bir şairin kendi imzasıyla kalıcılığında, şiirini bir "ortak gelenek" üzerine kurması mı, yoksa "kendi geleneğini" yaratması mı belirleyici rol oynuyor? Ya da bu ikisi hangi noktada, nasıl bir hassas dengede çakışabiliyor?..* ❑

KAYNAKÇA:

Ανθολογια Κυπριακης Λογοτεχνιας, Ποιηση, Τομος Α I–II, Πεζογραφια, Τομας Α Ις, Εκδοσιες Χρ. Ανδρεου, 1986, Λευκωσια.

Bernal, Martin, *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization,* Vol.I-II, Rutgers University Press, 1993, New Brunswick/New Jersey.

Burket, Walter, *The Orientalizing Revolution : Near Eastern Influence on Greek Culture in Early Archaic Age,* Translated by : Margaret E. Pinder and Walter Burkert, Harvard University Press, 1995, Massachusetts and London.

Erhat, Azra, *Mitoloji Sözlüğü,* Remzi Kitabevi, 1984, İstanbul.

Erhat, Azra, A.Kadir'le birlikte, *İlyada ve Odysseia,* Sander Yayınları, 1970, İstanbul.

Gougouris, Stathis, *Dream Nation: Enlightenment, Colonization and the Institution of Modern Greece,* Stanford University Press, 1996, California.

Halikarnas Balıkçısı, *Anadolu Tanrıları,* Bilgi Yayınevi, 1955, Ankara.

Harden, Donald, *The Phoenicians*, Thames and Hudson, 1962, London.

Herzfeld, Michael, *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation State,* Routledge, 1997, New York-London.

Hill, Sir George, *A History of Cyprus,* Vol. I-II-III, Cambridge University Press, 1952, Cambridge.

Honeyman, A.M., *Larnax Tes Lapethou : A Third Phoenician Inscription,* Extrait du Muséon, tome II, Louvain, Imprimerie Orientaliste L. Durbecq & C., 1938, Chaussée de Tirlemont.

Jusdanis, Gregory, *Belated Modernity and Aesthetic Culture: Inventing National Literature,* Theory and History of Literature, Vol.81, University of Minnesota Press, 1991, Minneapolis-Oxford.

Karoulla-Vrikkis, Dimitra, "The Language of The Greek-Cypriots Today: A Revelation of an Identity Crisis?", pp.42-58, *The Cyprus Review*, Spring 1991, Nicosia.

Masson, Olivier, *Les Inscriptions Syllabiques de Kouklia-Paphos, Gesam therstelling*: Universitatsverlag Konstanz GMBH, 1986, Genéva.

Masson, Olivier, and Szyncer, *Recherches Sur Les Phéniciens a Chypre,* Hautes Etudes Orientales II, Centre de Recherches D'Histoire et de Philologie, Librairie Droz, 1972, Genéva-Paris.

New Larousse Encyclopedia of Mythology, Introduction by: Robert Graves, The Hamlyn Publishing Group Ltd., 1968, London-New York-Sidney-Toronto.

PEN: 27 Century of Cypriot Poetry, Edited by: Theoklis Kouyialis, Translated by: John Vickers, Cyprus PEN, 1983, Nicosia.

Yaşın, Mehmet, "Three Generations, Three Identities, Three Patries Within 20th Cypriot Poetry", pp. 223-233, *Cyprus and Its People: Nation, Identity, and Experience in an Unimaginable Community (1955-1997),* Edited by: V. Calotychos, Westview Press, 1998, San Francisco-Oxford.

Yaşın, Mehmet, "The Question of Identity and Its Social-Historical Basis in Turkish Cypriot Literature", pp. 33-78, *Turkish Cypriot Identity in Literature,* Edited with an Introduction by: M. Yashin, GLA-Fatal Publication, London.

Yaşın, Mehmet, *Kıbrıslütürk Şiiri Antolojisi*, Yapı Kredi Yayınları, 1994, İstanbul.

Yaşın, Mehmet, *Poeturka,* Adam Yayınları, 1995, İstanbul.

Yaşın, Mehmet, "Kıbrıslı Rum Şiiri", yazıdizisi, *Yenidüzen gazetesi*, 31 Ekim-3 Kasım 1986

Yaşın, Mehmet, "Κυπριακη της Ταυτοτητα I-IV", *Νεολαια*, Ιουλιπς 1988, Λευκωσια.

Yaşın, Mehmet, "Eski Kıbrıs Şiiri I-II", *Varlık dergisi*, Ağustos ve Eylül 1989, İstanbul.

Yaşın, Mehmet, "Stasinos ve Kıbrıslı Destan Üzerine", *Adam Sanat,* Kasım 1997, İstanbul.

Yaşın, Mehmet, "Kozmopolit Bir Adada 'Bizans Şiiri", *Kitap-lık*, Sayı:35 Kış 1999, İstanbul.

ESKİ FENİKE ŞİİRLERİ

(Anonim, MÖ ix. yy)

ADI SİLİNMİŞ BİR FENİKELİ'NİN MEZAR-TAŞI*

Burada bir mezar var
sakın yaklaşmasın gelip geçmekte olan.
[Benimle ne altın gömüldü, ne de değerli bir şey
yalnız yatıyorum mezarda bir tek giysimle beraber.]
Ve çürüyorum...
Uzak dursun mezarımı açmayı aklından geçiren.
Baal'ın kollarında yatıyorum, Edom'un kucağında
ve diğer Huzur Elçilerinin.

Adı : ...

(Şairi belirsiz, MÖ viii.-MÖ v. yy ?)

İDALİON'DAN ANAT'A SUNGU SÖZLERİ

Anat tapınağına sungular sunuyorum.
Melkart'ın hizmetindeki
Babil Tanrılarına sungular...
Lamed... Belit... Kutsal Kral-Tanrıya...

Çev. Mehmet Yaşın

(Şairi belirsiz, MÖ iv. yy)

MELKART'IN SESİ

Genç adam
kendini Melkart'a adadı
sesini işitti onun,
kutsandı.

Çev. Mehmet Yaşın

* Yael Navaro-Yaşın'la, İbranice'ye akraba Fenike dilindeki orijinaliyle karşılaştırmalı olarak Fransızca'dan çevirildi. Köşeli parantezdeki yazı silinmekle beraber, Lübnan'daki benzeri yazıtlara bakarak, sözkonusu iki dizenin yer aldığı tahmin edilebilir. (M. Yaşın)

(Şairi belirsiz, MÖ iv- iii. yy ?)

PAPHOSLU ASTARTE İÇİN*

Şu sunak yerini kurdum
Paphoslu Astarte için.

Ben, Paphoslu Astarte'ye
Kadın saçından bir lüle sundum.

Peram (MÖ 370-310 ?)

YILIN HER AYINDA LAPTA'YI KORUYAN TANRILARA

Ben, Gestartoğlu Peram.
Lapta'da, [kutsal krallık] diyarında
Tanrılara tapanların kılavuzuyum ve yol göstericisi
günahtan arınamak için adak kesenlerin.

Akram ayının on üçüncü gününde, kralın 13. yılında.
Narnaka'yı bekleyen efendim Melkart'ın
görüntüsünü yansıtan adanmış-heykelini diktirdim.
Hatırlansınlar diye, Laptalı kralımız Prakhippos
ve kraliyet-soyundan kral Demonikos.
Sen kutsa ve koru varımı yoğumu, ey Melkart!

Mattan ayında, Lapta kralı Brekşemes'in 3. yılında.
Ben, Peram, efendim Melkart için
tam altı gümüş kupa sundum.
İçi, ağırlığınca yarım-ölçü mina parasıyla dolu
ya da elli beş bütün ile bir çeyrek drahmi.

Ve ardından aynı yılın Karar ayında.
Ben, Peram, Lapta'da, kendi tapınağında,
bu sefer efendim Osiris'e
altından bir lamba getirdim, ağırlığı on tebakim tutan
ya da sekiz litre kadar basan.

* Yael Navaro-Yaşın'la, İbranice'ye akraba Fenike dilindeki orijinaliyle karşılaştırmalı olarak Fransızca'dan çevirildi. Bütün çevirilerde esas alınan, hem O. Masson ve M. Sznycer'in, hem de A. M. Honeyman'ın çözümlemeleridir. Yukarıdaki yazıt, A.M. Honeyman tarafından, ikinci beyitte görüldüğü gibi farklı çözülmüştür. (M. Yaşın)

[İlkbaharın ilk] ayında, aynı kralın 15. yılında.
Ben, Peram, Lapta'yı bekleyen tanrıça Astarte'nin yüzü
görünsün diye tapınağından bize,
bronzdan bir heykelini diktirdim babam adına
hanımefendime adadım onu, güzel Astarte'ye.

[... gününde .... ayında .... yılında.]
Yine hanımefendim Astarte'ye sundum,
elli üç litre ağırlığındaki altın işli bir [sunguyu,
sayısız kabı, her biri bir başka] gümüş işi
ve binbeşyüzbeş [adet sikkeyi....]

Ve [.... aynı kralın son] yılında.
Ben, Peram, adanmış-anıtlar diktirdim
Lapta'da, Babil tanrılarına.
Onlar ki, kutsal tapınağında durur Lapta şehrinin.

Çev. Mehmet Yaşın

(Dünya dillerinde ilk defa günışığına çıkarılan Fenike şiirleriyle ilgili daha ayrıntılı bilgi için yakında yayımlanacak şu kitaba başvurulabilir : Mehmet Yaşın, *Eski Kıbrıs Şiiri Antolojisi*, YKY, İstanbul.)

VARLIK ÖZMENEK

MEDYA TERÖRİZM

Otuz altı yıllık gazetecilik yaşamının ışığında bir sav kitap

TEZ YAYINLARI

ADAM YAYINLARI

Bedirhan Toprak

KANATLI AT

kimseyi taşımıyor sensin içindeki hayır özdeş değil içindesin sanki
rüya işte
derisinin altından görünüyorsun sağrısı saydam
damarlarında akan biraz da sensin

çocuk şaşkınlığındasın
gözlerin ağzın hayretle açık için uçuyor
bir şiiri hatırlıyorsun birden bir resim bir ardına kadar açık kapı
at uçar mı diyor üstündeki delikanlı
yaşlı adam bin yaşında
bin çemberden geçmiş
bir daha

iste
diyor
uçurur

köpüklerle yarış tutturmuş sanki seğirtip duruyor bir o uca bir bu uca
ay var
geriliyor sonra duruyor eşinir gibi aranır gibi biliyorsun hazırlanıyor
şensin

ağacı küçük görünce anlıyorsun ilk
sonra bir uçtan bir uca serilince tekmil kıyı
adalar geçiyorsun
kocca deniz iki kolunun arasına sığıyor
eriyor ki akıl
denizle göğün ayrıldığı bir yer de varmış
öpüyorsun öpüyorsun öpüyorsun öpüyorsun öpüyorsun öpüyorsun öpüyorsun her şeyi
inanıyorsun her şeye

bir gün
günahlarla uçmak da varmış

Om'dan güzel kitap

BEDENLERE İNANIR MISINIZ?
TARIK GÜNERSEL

Bir söz ağzınızdan çıkana kadar size aittir; sonra siz ona ait olursunuz.

AMERİKAN SAPIĞI
BRET EASTON ELLIS

Kötülük olunan bir şey midir? Yoksa yapılan bir şey mi?

MR. PETERS'IN BAĞLANTILARI
ARTHUR MILLER

Demek istediğim şu: Gece yatarken hiç merak eder misiniz? "Ben bütün gün nelerden bahsettim" der misiniz?

KENDİNİ BİLMEK
MICHEL FOUCAULT

Ruh kendisine bir aynadan bakmazsa, kendini bilemez; ruhun kendini tanıma çabası,doğru siyasal eylemin dayanağıdır.

AŞK, ŞİİR, BİLGELİK
EDGAR MORIN

Arzu...
İlk aidiyet budur.

TARİH, HETERODOKSİ VE BABAİLER REHA ÇAMUROĞLU

"Üç hazinem var" diyor Tao, "bircisi derin aşk, ikincisi sadelik,üçüncüsü ise dünyaya baş olmaya kalkışmamaktır."

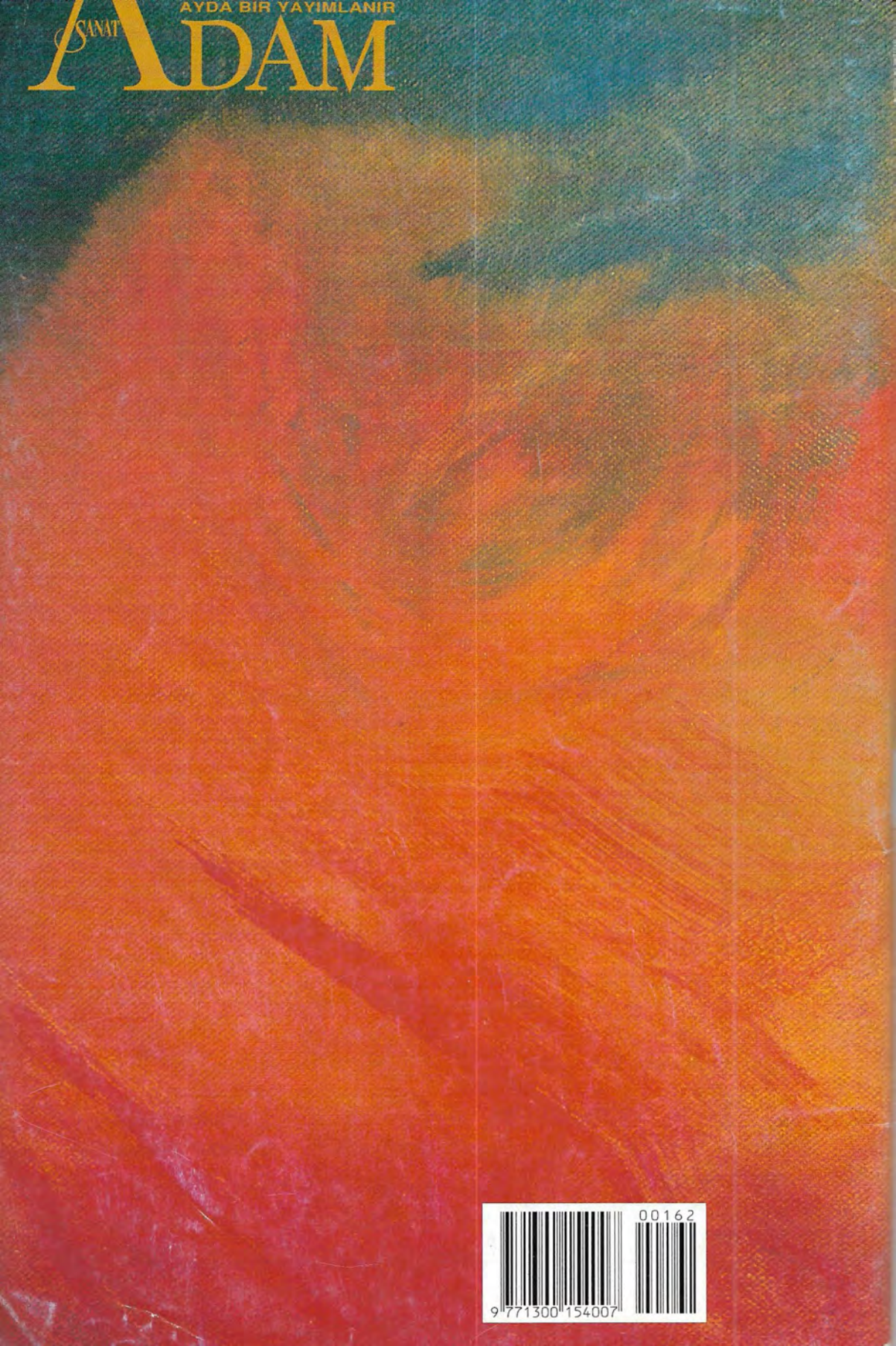
İSMAİL
REHA ÇAMUROĞLU

Yedi derviş bir postta oturur,iki hükümdar dünyaya sığamazmış.

Tel: (0212) 296 82 41-Fax: (0212) 296 62 44 • e-mail: omnia@prizma.net.tr

AYDA BİR YAYIMLANIR

SANAT ADAM



00162

9 771300 154007